



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes

Máster Universitario en Investigación

en Arte y Creación

TFM Trabajo Fin de Máster



Fragmento de obra: *Segunda anotación* (2014)

Título:

YO/ES/OTRO

Autor/a: Antonio Labella Martínez

Tutoras: Blanca Fernández Quesada/ María del Mar Cuevas Riaño

Área temática: 1. Arte-Investigación-Gestión. 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Departamento Pintura/Dibujo

Convocatoria: Septiembre

Año: 2014



Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Bellas Artes

Máster Universitario en Investigación

en Arte y Creación

TFM Trabajo Fin de Máster

Título:

YO/ES/OTRO

Autor/a: Antonio Labella Martínez

Tutoras: Blanca Fernández Quesada/ María del Mar Cuevas Riaño

Área temática: 1. Arte-Investigación-Gestión. 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Departamento Pintura/Dibujo

Convocatoria: Septiembre

Año: 2014

Os agradezco de todo corazón la inestimable ayuda y el apoyo recibido:

A Raquel Vicente/ María Cuevas Riaño/ Blanca Fernández Quesada/ Pedro Peña Gil/ José Antonio Reyes/ Julia Cuadrado/ Sheila Rodríguez/ Gonzalo Fuentes/ Lucía Moreno y Eva Morales (Momu and No es)/ Edu Comelles/ Aida Bañuelos/ Cristian Alcaráz/ Leopoldo Tauffenbach/ Sinclair Castro/ Todos los compañeros y profesores del Máster MiAC de BBAA Universidad complutense/ Servicio de Biblioteca Bellas Artes de Universidad Complutense/ A todas esas personas que han contribuido escuchando y conversando sobre esta apasionante experiencia vital...

ÍNDICE.

1. Resumen/abstract.
2. Prólogo.
3. Introducción.
4. Yo tras el rastro de los que están armando el mundo en los *Espacios uterinos*.
 - 4.1 WHO?
 - 4.2 WHY?
 - 4.3 WHEN?
 - 4.4 HOW?
 - 4.5 WHERE?
5. Nosotros éramos intrusos. *Las conversaciones*.
 - 5.2 Ya hemos hablado lo suficiente.
 - 5.2. A Colectivo Beneficencia.
 - 5.2. B Aula 401. Cuarta planta BBAA.
 - 5.2.C MOMU and Noes.
 - 5.2.D Edu Comelles.
 - 5.2. E Aida Bañuelos.
 - 5.2. F Cristian Alcaráz.
6. Consecución.
7. Bibliografía.
8. Curriculum abreviado.

1. RESUMEN.

Yo/es/otro es la consecuencia de la investigación personal realizada en torno a los espacios de creación. He estimado trabajar en una obra que se fuese construyendo según el desarrollo del proceso. La primera fase consta de un marco teórico que relaciona elementos del hecho artístico para servir de cimientos de la acción. Por el resultado de ese conocimiento, como segunda fase, me he visto impulsado a activar la acción dentro de espacios de creación ajenos. Allí he intentado armar un dispositivo que responda a alguna de las preguntas que suscita el tema. He abandonado mi figura de creador/teórico en una corriente de relaciones inter-personales, como un barco ebrio. Según las conversaciones sobre los protocolos de creación y otros temas relacionados con el hecho artístico, se han ido acumulando actitudes e imágenes experienciales. El texto pretende recorrer y compartir los pasos de este importante proceso vital.

Palabras clave: Espacio uterino. Peregrinación a lo absoluto. Relaciones. Espacio de creación simbólica. Imagen experiencial.

ABSTRACT.

I / is / another is the result of personal research around creative spaces. I have estimated work in a work that was built according to the development process. The first phase consists of a theoretical framework that relates elements of the artistic event to serve as a foundation for action. As a result of that knowledge, as a second step, I have been compelled to select the action within creative spaces of others. There I tried to build a device that responds to some of the questions raised by the subject. I have abandoned my figure creator / theoretical in a stream of inter-personal relationships, like a drunken boat. According talks on creating protocols and other related topics artistic fact, have been accumulating experiential attitudes and images. The text aims to explore and share the important steps in this vital process.

Keywords: uterine space. Pilgrimage to all. Relations. Space symbolic creation. Experiential image.

2.. PRÓLOGO.

Por Leopoldo Tauffenbach.

Desde que tomé contacto con el arte, yo estaba cautivado por las técnicas de reproducción. Esto me encantaba porque yo creía – como creo hoy – que el arte es un producto colectivo, que debe llegar al máximo de personas que sea posible. Así que cuando llegué a la universidad, naturalmente me involucré con los lenguajes reproductibles como el grabado y la fotografía.

En la primera mitad de los años 2000, mi producción artística había llegado a un punto donde sentía la necesidad de desarrollarme junto al ambiente académico. Buscaba no sólo producir, también producir en un ambiente estimulante desde el punto de vista creativo e intelectual, es decir, donde fuera posible reflexionar sobre mi propia producción artística.

Como investigador de máster de la Universidad Estadual Paulista, en Brasil, he pasado dos años investigando los procesos digitales y la stampa artística. Pero, aunque estuviera en la academia, pasaran dos años de labor en solitario, de manera introspectiva.

Pocos años después, en una revisión de las obras creadas en aquel período del máster, me preguntaba si esas imágenes podrían ser diferentes si hubiese estado más abierto a las personas. Es decir, si yo hubiese tenido mayor contacto con otras personas y abrirme a sus opiniones, consejos y sugerencias. Lo que hoy veo es que sí, que seguramente yo tendría otras imágenes que presentar al mundo.

Esta reflexión fue determinante para definir el tema mi investigación doctoral, que habla de la creación colectiva en ambientes virtuales. En un artículo publicado en 2010, ya había discutido las posibilidades de las plataformas virtuales como espacios de refugio para la creación colectiva, o al menos que sean espacios de convivencia que podrían contribuir a la práctica artística por medio del simple intercambio de ideas.

La verdad es que el arte siempre fue una labor colectiva. Aunque muchos artistas a lo largo de la historia son reconocidos por su esfuerzo en solitario, la labor colectiva siempre ha mantenido una posición de importancia primordial, siempre en cambio para satisfacer las necesidades técnicas y poéticas del momento histórico y cultural. La documentación de

varias acciones artísticas colectivas que han ocurrido desde la antigüedad, muestra que esta práctica es una constante a lo largo del curso de historia del arte y no una excepción.

Cuando hablamos de colectividad, inevitablemente hablamos de seres humanos en relación unos con otros. Hablamos de contacto y afecto. En los años 90 el filósofo Nicolás Bourriaud publicó su tesis de la estética relacional. En pocas palabras, la estética relacional consiste en juzgar a obras de arte desde las relaciones inter-humanas que se producen. El arte es visto como una manera de promover la interacción humana y mejorar (y discutir) relaciones. Cuando actúa en esta dimensión, el arte subvierte el espacio, ofreciendo nuevas opciones de comportamiento y orden de aquellos previamente programados o previstos.

Bajo esta perspectiva podemos identificar muchos artistas que toman las relaciones humanas como puntos principales en el proceso de creación. El colectivo Superflex, conocido por sus prácticas *activistas*, trabaja en la creación de obras que presenten alternativas posibles a la estructura capitalista. Las obras son procesos de creación colectiva y uno puede ejecutar los proyectos en su sitio, sin pagar nada. El artista chileno Alejandro Jodorowsky proviene de una aclamada carrera en teatro y cine. Desde su experiencia como dramaturgo y cineasta, incluso en el periodo que estuve en contacto con André Breton, han desarrollado lo que se denomina *Psicomagia*: una combinación de terapia y performance que pone al espectador en una posición activa de creación y ejecución. Además, Jodorowsky utiliza las plataformas virtuales, como el Twitter, para "prescribir" arte al público como una forma de dinámica interpersonal y transformación social. Otro artista, Rirkrit Tiravanija, es conocido por crear ambientes de convivencia en espacios expositivos (como la famosa instalación *Soup/No Soup* de 2012), además de ser uno de los responsables del proyecto *The Land*, un antiguo sitio de cultivo de arroz convertido en un espacio dedicado a todo tipo de experimentaciones artísticas y sociales. Pocos ejemplos de artistas que valoran la interacción humana en la creación y la experimentación artística.

El proyecto de mi investigación doctoral me ha llevado a Madrid en la segunda mitad de 2013, por la concesión de una beca por medio de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Allí fue donde conocí a Antonio Labella en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, en las clases del máster de Investigación en Arte y Creación. En este ambiente – y fuera de él – intercambiamos ideas, referencias, proyectos e imágenes. La verdad es que Antonio me ha conducido por sus espacios y entornos, me ha

presentado sus espacios de creación e inspiración cuando yo era el extranjero, una persona todavía ajena a algunas de las dinámicas de la ciudad y de la cultura. Al mismo tiempo yo seguía con mi investigación y la creación de las obras que sostienen mi tesis.

Hoy, después de haber regresado a mi país yo me pregunto lo mismo que me preguntaba hace años: ¿sin este contacto con otros artistas – especialmente Antonio Labella – cambiaría el resultado final de los trabajos artísticos realizados durante mi estancia en Madrid? Seguramente. Claro que nunca podré saber con exactitud qué aspecto tendrían, pero yo veo en cada una de las obras las ideas intercambiadas, los encuentros, las discusiones, incluso palabras específicas que fueron dichas.

Si hoy en día está de moda hablar de co-autoría, colaboración, interacción y participación del público en la obra de arte y en los procesos artísticos, hace falta una discusión al respecto de la importancia de las relaciones humanas en el arte. Porque yo digo, por mi experiencia personal, que la convivencia con Antonio Labella no trataba simplemente de una colaboración fría, racional y metódica, sino algo vivo con resultados imprevisibles, pero estimulantes en todo momento.

La investigación que se puede leer aquí no es solo de autoría de Antonio Labella. Es también de los artistas mencionados. Y de los que aquí no están. Y de nadie. Y de todos. Es una investigación verdaderamente democrática al respeto de la vida y sus movimientos, bajo una mirada sensible y poética. Porque al fin de todo Arte y vida no son solamente complementarios, sino la misma cosa.

Leopoldo Tauffenbach

**Artista y académico, investiga en su doctorado sobre procesos creativos
colectivos. Profesor de la Universidad de Paulista (São Paulo, Brasil)**

Antiguo alumno MIAC 2013-2014.

Al llegar al final de la escalera de caracol, permaneció un momento en el rellano, perplejo ante el aldabón grotesco que ornaba la puerta del taller donde, sin lugar a duda, trabajaba el pintor de Enrique IV que María de Médicis había abandonado por Rubens. El joven experimentaba esa profunda sensación que ha debido de hacer vibrar el corazón de los grandes artistas cuando, en el apogeo de su juventud y de su amor por el arte, se han acercado a un hombre genial o a alguna obra maestra. Existe en todos los sentimientos humanos una flor primitiva, engendrada por un noble entusiasmo, que va marchitándose poco a poco hasta que la felicidad no es ya sino un recuerdo, y la gloria una mentira. Entre estas frágiles emociones, nada se parece más al amor que la joven pasión de un artista que inicia el delicioso suplicio de su destino de gloria y de infortunio; pasión llena de audacia y de timidez, de creencias vagas y de desalientos concretos. Quien, ligero de bolsa, de genio naciente, no haya palpitado con vehemencia al presentarse ante un maestro siempre carecerá de una cuerda en el corazón, de un toque indefinible en el pincel, de sentimiento en la obra, de verdadera expresión poética. Aquellos fanfarrones que, pagados de sí mismos, creen demasiado pronto en el porvenir, no son gentes de talento sino para los necios. A este respecto, el joven desconocido parecía tener verdadero mérito, si el talento debe ser medido por esa timidez inicial, por ese pudor indefinible que los destinados a la gloria saben perder en el ejercicio de su arte, como las mujeres bellas pierden el suyo en el juego de la coquetería. El hábito del triunfo atenúa la duda y el pudor es, tal vez, una duda.

Honoré de Balzac *La obra maestra desconocida.*

3. INTRODUCCIÓN.

¿A dónde crees que vas vestido así? Esa era la pregunta que me hacía mi madre en el pasillo justo antes de abrir la puerta de la calle. La pregunta que tanto temía oír, aquella que no tenía respuesta y encerraba algo de mí en la casa. Cuando eres joven y te estás construyendo tu capacidad de asombro hace que cada día sea una aventura. Salimos al mundo exterior intuyendo que algo va a pasar en esas pruebas. Cada vez que sales del *nido*, vas a formar/encontrarte en las relaciones con los demás y con el mundo en que vives. Cada color, cada gesto y cada palabra, todo se empieza a medir y es en la escasa intimidad de tu dormitorio cuando empiezas a componerte para ser. Vaya pregunta, ¿Qué a dónde voy? ¡A aparecer! Nunca pude responder esta pregunta tan importante a esta persona tan importante. Ella me preparó para desenvolverme en este sistema social, pero hay un momento donde cada uno experimenta, prueba y se autodefine, es lo normal. Para empezar este texto, lo primero que se me ha ocurrido ha sido señalar esa exquisita tensión, preguntándome en la misma puerta del proyecto *¿A dónde crees que vas con esto?*

En un momento determinado de mi formación, en la recta final de un máster de BBAA en investigación en arte y creación, me propongo investigar exactamente lo que tímida y gradualmente sucede cuando se acaba un periodo y se ha de entrar en otro. He dado visibilidad al proceso de componerme con lo aprendido en *el dulce hogar* de la teoría, la universidad en este caso, mezclándolo con el mundo que hay tras las puertas de los espacios simbólicos de creación de otros artistas, allí junto a ellos. Para esta investigación he tratado de fijar un objetivo inicial como eje vertebrador, puesto que sabía que este proceso me podría llevar a un punto completamente inesperado en su desarrollo. Debía esbozar una estructura de creación permeable, que permita las añadiduras de diferentes puntos de vista y que incite a cualquier creador a profundizar y participar en el análisis de algunos de los núcleos esenciales del arte. Estos núcleos de los que hablo son la misma raíz del arte, el ser que hay detrás y anima a esas máscaras que son las obras de arte. Zonas del arte que parecían haberse resuelto ya o que simplemente se han olvidado en la fiebre por la novedad. Quiero investigar la propia esencialidad de la creación partiendo probando las herramientas que el sistema de formación da, desamarrándome progresivamente de las mismas para atar mis propios cabos. Compartir el camino para aparecer dentro de la creación artística, desde la absorción de diferentes experiencias. No podría decir cuánto de mí, en término de obra tradicional, habrá en la lectura de los resultados de este experimento. Quizás mi figura se

diluya en la mera elección de fragmentos de estas *conversaciones*, quizás las colaboraciones deban atribuirse a otra cosa. El propio dispositivo se irá orientando entre las múltiples posibilidades.

Para comenzar a construir esta estructura he desglosado el elemento más encriptado de todo esto, el mismo proceso de creación de Arte. He desestructurado caprichosa y humildemente el hecho artístico mismo preguntándole las cinco W (WHO- quién, WHEN- cuándo, WHERE-dónde, WHY-porqué, HOW-cómo). Con las piezas resultantes del proceso he compuesto la materia de la que se nutre mi investigación. Con estas reflexiones justifico mi investigación sobre los rituales de creación de algunos artistas y las incursiones en sus espacios de creación, lo que tradicionalmente se llama: *bajar a la mina*. En esos espacios, de manera natural, han ido surgiendo conversaciones de arte entre artistas. Apunto caprichosamente, parafraseando el material que Allan Kaprow compartió en su libro *La educación del des-artista*¹, que cuando dos o más artistas se reúnen en algún espacio de creación simbólico para conversar sobre la creación de arte, en esos intercambios: brota arte. A raíz de estos intercambios, la acción ha ido adquiriendo nuevas formas y herramientas que han enriquecido la metodología. Desde una primera intencionalidad de conocer simplemente el espacio creativo de los artistas y sus protocolos, la acción ha ido derivando a nuevas formas de búsqueda y evaluaciones del proceso. He de señalar que a pesar de que tristemente dispongo de menor información de estudios sobre esta materia de mujeres artistas, voy a hacer todo lo posible por compensarlo en las experiencias con los artistas. Me da satisfacción decir que no ha sido un trabajo difícil, hay muchas y muy buenas.

Pongo como ejemplo de los nuevos rumbos una entrevista con la artista Sofía Jack en su estudio. Esa conversación me orientó cómo podría trabajar sobre eso que sucede de repente en tus acciones cotidianas, cuándo algo aparece y se apodera de nuestra percepción de manera especial. Esos encuentros que te reposicionan en lo cotidiano, te elevan del suelo y te hacen desaparecer. Los impactos que hacen que el mundo, con su dichosa gravedad, pierda control sobre ti. Sofía y yo hablamos de que a pesar de su difícil traducción, se podría elaborar una metodología. Para ilustrarme, me enseñó un reloj, uno que se le apareció entre los otros dibujos que estaba preparando para una visita de estudiantes de arte, ella iba hablar sobre su proceso creativo. Ese reloj le cautivó, se dijo: *El tiempo está ahí y hay que tenerlo en cuenta, entonces hice este reloj y vi que no me gustó...* a raíz de esto comenzó a dibujar

¹ KAPROW, A. (1993) *La educación del des-artista*. Ediciones Ardora, Madrid.

hoja tras hoja de manera encadenada relojes, esferas, manecillas... un proceso que finalmente le hizo volver a uno en el que había dos esferas paralelas en diferentes colores, la interior no llegaba a cerrarse. Era eso lo que buscaba: ella no quiso decir en su mensaje cosas sobre el tiempo físico, lo que quería compartir realmente era el tiempo vital.

Someter una *desaparición* personal a un proceso analítico puede ayudarnos tanto a hacerlo legible para los demás, como a que podamos reconocer la parte de nosotros mismos que nace de esa *desaparición*. Yo emplearé ese sistema de los relojes encadenados en folios. En cada encuentro, los artistas y yo esbozaremos en nuestras conversaciones posibles verdades, para volver a re-dibujarlas en cada nuevo encuentro. Leeremos juntos nuestros saberes para comprobar si en los espacios en blanco y en los tiempos muertos de la lectura, vive la escritura². Sumaré los textos que surjan de las acciones para ir acercándome a un modelo más complejo. Las conclusiones de esta investigación darán visibilidad al texto que se ha construido. Este modelo que presento aquí, es un trabajo en proceso que no ha quedado cerrado, pretendo seguir usándolo en nuevos encuentros. Ahora que ya lo he experimentado.

² DE LA FLOR, F. y ESCANDELL MONTIEL, D. (2014) El gabinete de Fausto. Teatros de la escritura y la lectura aún lado y otro de la frontera digital. Madrid: Csic. P-23.

4. YO, TRAS EL RASTRO DE LOS QUE ESTÁN ARMANDO EL MUNDO EN LOS ESPACIOS UTERINOS.

Reconocer.

(Del lat. *recognoscere*).

tr. Examinar con cuidado algo o a alguien para enterarse de su identidad, naturaleza y circunstancias.

tr. En las aduanas y administraciones de otros impuestos, registrar un baulí, un lio, etc., para enterarse bien de su contenido.

tr. En las relaciones internacionales, aceptar un nuevo estado de cosas.

tr. Examinar de cerca un campamento, fortificación o posición militar del enemigo.

tr. Confesar con cierta publicidad la dependencia, subordinación o vasallaje en que se está respecto de alguien, o la legitimidad de la jurisdicción que ejerce.

tr. Dicho de una persona: Admitir y manifestar que es cierto lo que otra dice o que está de acuerdo con ella.

tr. Dicho de una persona: Mostrarse agradecida a otra por haber recibido un beneficio suyo.

tr. Considerar, advertir o contemplar.

tr. Dicho de una persona: Dar por suya, confesar que es legítima, una obligación en que suena su nombre, como una firma, un conocimiento, un pagaré, etc.

tr. Distinguir de las demás personas a una, por sus rasgos propios, como la voz, la fisonomía, los movimientos, etc.

tr. Conceder a alguien, con la conveniente solemnidad, la cualidad y relación de parentesco que tiene con el que ejecuta este reconocimiento, y los derechos que son consiguientes. Reconocer POR hijo, POR hermano.

tr. Acatar como legítima la autoridad o superioridad de alguien o cualquier otra de sus cualidades. Reconocer POR superior.

tr. Examinar a alguien para averiguar el estado de su salud o para diagnosticar una presunta enfermedad.

prnl. Dicho de una cosa: Dejarse comprender por ciertas señales.

prnl. Confesarse culpable de un error, falta, etc.

prnl. Dicho de una persona: Tenerse a sí misma por lo que es en realidad en cuanto a su mérito, talento, fuerzas, recursos, etc.

prnl. Biol. Dicho de dos moléculas o agrupaciones moleculares: Interaccionar específicamente, dando origen a funciones biológicas determinadas, como la acción hormonal, la transmisión nerviosa, la inmunidad, etc.

Como la silueta que queda marcada en el suelo después de un asesinato, silueta que narra una ausencia, la obra de arte delimita un espacio-tiempo en lo cotidiano. Está dentro del mundo ordinario pero no llega a pertenecerle, es más, en cierto modo lo asesina simbólicamente. La huella de este hecho seduce al espectador y lo transporta a una experiencia estética o artística. Después, a la vuelta de esa experiencia, si realmente la ha tenido, el mundo le parece más leve y más luminoso³. La obra no es más que la punta del iceberg, como dice el doctor Agustín del Valle, de todo un proceso que se materializa (o no) en obra. Quiero ver más, quiero escuchar algún discurso que justifique el robo de fragmentos del mundo por parte de las obras de arte, puesto que quiero aprender a hacerlo. Busco en la Historia del Arte y en la creación misma, obtengo sensaciones cada vez más fuertes sobre mi relación con esto, pero no encuentro las palabras para poder comunicarlo. Puedo callarme y esperar a que surja el momento, pero no soy un genio y he de actuar con los pocos recursos que tengo, así que salgo a por la experiencia. Entre los métodos que he aprendido para que las cosas nos respondan, me he servido del más ajeno y objetivo al arte que conozco. Decidí usar el método de *las cinco W* (**Who**-quién, **How**-cómo, **When**-

³ GADAMER, H., (1991) La actualidad de lo bello. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. P-34.

cuándo, **Where**-dónde, **Why**-porqué) para estructurar una investigación que pudiese ayudarme a plantear mi descodificación de esas experiencias. Sé que puede sonar absurdo, y muy probablemente lo sea, ¿quién puede obtener una respuesta de todo esto del Arte? Y sobre todo, ¿Quién la quiere? Una vez escuche al maestro Ángel González decir que *hablamos del Arte para no hablar de lo que el Arte nos habla*. Pues bien, quiero hablar de eso que el Arte nos habla.

Escuchar al Arte me ha abierto muchas puertas a un sinuoso laberinto, donde las escaleras confunden los planos y las proporciones fluctúan caprichosamente, cómo unas auténticas cárceles *piranesianas*. Desconozco si avancé o retrocedí, incluso si he llegado a moverme del punto de salida. Intuyo que los espacios de creación adquieren cualidades parecidas a la misma experiencia estética, luego trataré de informarme. Los artistas deambulan por el mundo y desestabilizan lo dado, con nuevas lecturas que desprenden a las cosas de su aspecto conceptualmente fiable. Ellos liberan al mundo de las cadenas del conocimiento científico y todo pierde peso bajo sus pies, en lo que me gusta llamar *peregrinaciones a lo absoluto*. Luego llevan sus experiencias a un lugar donde puedan engendrar cómodamente, un sitio que debe reunir algunas caprichosas características para que surjan los nuevos mundos, los úteros creativos donde las formas flotan aisladas de lo dado y comienzan a componerse. Lugares simbólicos de creación, los *espacios uterinos*. Allí, en la oscuridad de la noche uterina, veremos al asesino que entra por la puerta arrastrando despacio un saco con restos del mundo que ha destruido para, allí mismo, armar nuevos mundos. Este primer texto que os dejo, es una cartografía que ilustra el lugar donde me encuentro ahora mismo, conversando con los artistas en sus heterotopías. La experiencia académica me ha dado fragmentos de ilustres textos que he tratado de ordenar como un mapa orientativo. Luego, marcharé a experimentar. Si seguís este mapa, nos reuniremos en los espacios uterinos. Suena bien ¿No?

2.1 WHO?

*Me habituaba a la alucinación simple: veía limpiamente una
mezquita en lugar de una fábrica, una escolanía de tambores
formada por ángeles, calesas en los caminos del cielo, un salón
en el fondo del lago; los monstruos, los misterios (...)
Después ¡Explicaba mis sofismas mágicos con la alucinación
de las palabras!
Mi carácter se agriaba. Decía adiós al mundo en una especie
de romanzas.*

A. Rimbaud. *Alquimia del verbo, Un temporada en el infierno.*

WHO? Para comenzar a conocernos, les ruego que me permitan la libertad de imaginar. Imagino a un niño, a Nicolasito, incordiando con la pierna a un enorme mastín. La escena muestra al cándido justo en el momento en el que empieza a reaccionar, justo antes debía estar *ausente*. En el archiconocido lienzo de *Las Meninas*, Don Diego hablaría de muchas cosas, pero este inquietante fragmento situado en la esquina inferior derecha, que siempre me ha llamado tan especialmente la atención, habla del crear. Vemos una escena donde todo está en calma, incluso el aire que rodea al pintor parece pausado; como cuando después de acabar un cigarro, el humo se ha expandido adueñándose y revelando todo el volumen de la sala. Calma que debería romperse tanto con la travesura del niño como con la que quiero pensar es la entrada, o salida, a escena de aquel personaje por la puerta del fondo. Caprichosamente quiero pensar que cualquier ruido o llamada vociferante desde el fondo del estudio de su hermano José, al igual que sucedería con la agresión de Nicolasito al enorme y ensimismado mastín, acaba de despertar al pintor del momento de inspiración o comunicación interior, de su ausencia. Pero, ¿cómo puede ser un momento de inspiración con tanta gente? Buena pregunta. Esto es de lo que quiero hablar. Diego, además, narró la superposición de dos planos, el real y el del sueño. Habla de la creatividad, de cuando el artista compone/arma un nuevo mundo simultáneo al dado. Digo que este plano es introducido porque después de los numerosos retratos y estudios que realizó de la infanta Margarita (ella que seguramente tendría cosas mejores y más importantes que hacer que estar en el taller de un pintor tomando su Búcaro⁴) ya no necesitaba de su figura, ya estaría

⁴ Recomiendo la lectura de ROVIRA, B., GAITÁN, F. *Los Búcaros, de las indias para el mundo*, sobre la bucarofagia en las mujeres españolas del Siglo XVI de elevado rango social. Se expone que llegó a ser tan

fijada en su mente además de en sus bocetos. Así que para realizar otro retrato más, sólo tenía que empezar *su ritual* y las figuras... ya emanarán del lienzo. Todo lo que sucede en ese exacto momento es que Diego es *despertado* y se superponen por escasos segundos el plano de lo real y el imaginado, la habitación y las figuras que está imaginando para pintarlas. Tal y como sucede cuando nos incorporamos de un sueño y en el intersticio de ambos planos, los sueños y la realidad se abrazan. Si todo esto fuese cierto, la obra de Diego nos susurraría el secreto del artista, el de su mágica desaparición para hacer copular a la realidad con la ficción. De sus hijos, de la obra, ya hemos hablado bastante.

Para no perdernos en la complejidad del uso de las acepciones a lo largo de la historia, al que entra y sale por los vanos de la realidad, al que ha sabido matarla, lo llamaré genéricamente artista, independientemente de la disciplina que oportunamente use para ello. A esta figura recurrimos para acercarnos como espectadores a la magia de la desaparición, al igual que se manda un explorador para ampliar los horizontes del conocimiento. A él le pedimos ese sacrificio y ya verá cómo se las ingenia para llegar, vivirlo y regresar a contárnoslo. Recordemos a Baudelaire en su última poesía de *Las flores del mal*, cuando escribió que había *que ir al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo*. Si la empresa funciona, ya veremos cómo, lo glorificaremos y lo immortalizaremos. Debo puntualizar que en este trabajo se corre un grave riesgo, el de no volver nunca, que el explorador desaparezca en la inmensidad a explorar. El artista primero debe sentir-lo y después vendrán los problemas de cómo debe seducir al espectador que quiere desaparecer de su ubicación espacio-temporal. Los espectadores queremos que se nos enseñe el camino a seguir hasta el lugar donde todo vibra, para darle unas merecidas vacaciones a la razón. Poesía, teatro, música, pintura, escultura, bellas o feas artes, altas o populares... lo de clasificar los caminos ahora es lo de menos. Lo que ahora nos importa es quién hace la misión de perderse. Todo esto de perderse puede sonar algo confuso y lejano, pero pienso que es tan inmediato que para acercarnos a comprenderlo, cosa indispensable para justificar seguir leyendo medianamente motivados mi investigación, es necesario analizar lo más primitivo de nuestra individualidad.

extendido el uso y abuso de estos barrotes, tanto como *golosina* como para potenciar el aspirado modelo enfermizo de belleza además de intrigantemente por lo que podría representar en este cuadro de anticonceptivo y alucinógeno, que en una célebre crónica de la vida en Madrid bajo la dinastía de los Austria, la cortesana francesa Madame d'Aulnoy decía el gusto de estas mujeres por los búcaros era tal que sus confesores no les imponían otra penitencia que la de estar un solo día sin comer esa golosina "tan estimada y poco estimable". ROVIRA, B. GAITÁN, F. (2010) Los Búcaros, de las indias para el mundo. *Canto Rodado: Revista especializada en patrimonio*, Nº. 5, 39-78.

Nos solemos sorprender al razonar ciertos comportamientos de animales no domesticados, tachándolos de estúpidos. Poco a poco, tenemos la esperanza de que si se estudian los comportamientos salvajes con detenimiento, el mundo podrá ser clasificado e incorporado dentro de un libro sellado en las bibliotecas de nuestro fenomenal progreso. No lo expongo gratuitamente, lo digo porque nuestro sistema racional es excluyente y su aprendizaje requiere eso mismo, excluir muchas otras posibilidades para resolver un problema. Es un sistema efectivo para ciertas cosas, pero conforme avanzan sus exclusiones, vamos desmembrando nuestra unidad como seres naturales. Al separar y clasificar el conocimiento en meticulosas y herméticas taxonomías, por ejemplo, nos olvidamos de una parte fundamental de nosotros mismos, de la exquisita complejidad. Como ejemplo, miremos a nuestro alrededor, o quién pueda, que recuerde. En la infancia se revela nuestra complejidad para resolver problemas. La imaginación lo inunda todo para explorar el mundo, para tocarlo, verlo y comprenderlo. Es interesante atender a las múltiples significaciones del mundo a los ojos de los niños, y este fenómeno es especialmente atractivo en el poder de atracción que ejercen las composiciones pictóricas de los niños. Cuando veo a mi sobrino, a los niños en general, en sus tareas de aprendizaje relacionadas con la creatividad artística, siempre me ha llamado la atención las extensiones que se dan entre los colores y formas que se mueven desde la obra, hasta llegar a la bata que le estaba protegiendo la ropa. De cómo mágicamente van danzando los materiales hasta contaminar la mesa, las sillas y cualquier elemento que está al alcance de sus manos. Se crea un círculo de acción creativa que contagia su entorno, una vibración que agita la supuesta estabilidad de las cosas. La energía creativa termina por extender-se desde su vestimenta hasta los muros que simbólicamente contienen la acción creativa de manera sistemática, si por ellos fuese lo pintarían absolutamente todo (Imag. 1). El niño tiene el hábito de crear su mundo, pero su esencialidad será asfixiada lentamente en el *traumático* proceso de aprendizaje o maduración racional. Con esta apreciación, podemos romper la línea histórica de la formación del hombre y ver a todos los niños en uno. El niño necesita construir su mundo y sus adultos trabajaran duramente para que su visión sea la más adecuada, para que ese niño sea productivo en el círculo social donde se mueve. Conforme vamos ampliando el círculo de comprensión de este fenómeno, se aprecia débilmente el interés de los sistemas de poder por acaparar y monopolizar las formas de desenvolverse. Nacemos con la necesidad de crear/leer el mundo, de comprenderlo desde una ficción que va a ser manipulada para encauzarla, pero esas esencialidades primarias no pueden borrarse. Todos hemos sido artistas y el recuerdo de esa búsqueda primigenia pervive en alguna parte de nuestra mente.

Quizás simplifico demasiado si digo que eso a lo que llamamos *experiencia estética* al contemplar una obra de arte, porta un cierto recuerdo melancólico de cuando fuimos algo más nosotros mismos. Que el arte ahonda en nuestras raíces más profundas cargadas de un imborrable perfume de libertad. Pueril, pero me encanta pensarlo.



IMAGEN 1. Detalle de entrevista con Aida Buñuelos.

Lógicamente, en el marco de lo que estamos tratando, tenemos que recordar lo que Paul Virilio escribió al inicio de su ensayo sobre *la estética de la desaparición*. Habló de los niños que sufren los ataques de ausencias, lo asocia a los pequeños ataques epilépticos llamados *picnolepsia* ⁵. Al igual que cuando tenemos una percepción estética y desaparecemos a los ojos de las reglas de lo dado. Estos desobedientes niños serán reprochados por sus adultos al escapar momentáneamente de los futuros grilletes del tiempo, del espacio, la forma y demás abyectas normas. Supongo que será normal castigarlos, pues lo de controlar lo que debe ser enseñado y lo que desaparece, es poder. Su uso en la justa medida puede suponer el control de la masa o la exclusión de ella. ¿Qué han sido nuestras religiones sino el aprovechamiento que da el poder a unos pocos al hablar en nombre de *algo* que nunca vas a ver, más que cuando desaparezcas tú también? Mucho de religiones y profetas podríamos tener en esta investigación, pero trataré de dosificarlo. El caso es que Virilio ha sido una eficiente brújula que me ha orientado perfectamente con todo esto de la desaparición y el poder: *Cualquiera que busque el poder se aísla, y tiende normalmente a excluirse de las dimensiones corrientes* ⁶. Tras sus pasos iremos dándole sentido a la búsqueda de las localizaciones simbólicas donde se da la *transubstanciación*.

⁵ VIRILIO, P. (1998) *La estética de la desaparición*. Barcelona. Editorial Anagrama. P-7.

⁶ *Ibíd.* P-24.

Cuando les preguntamos a los infantes sobre su paradero después de alguna de sus desapariciones, al principio sólo obtenemos respuestas fantásticas que mezclan realidad y ficción. Después, fatigados e incomprendidos, simplificarán para darnos la respuesta más razonable y así satisfacer nuestra sed de razón. Si, estuvimos jugando allí detrás, responden resignados... ¡cuántos mundos habremos perdido al no escucharles! Algo parecido sucede cuando nos enfrentamos a la vida y obra de Beuys, cuando decía que fue rescatado por unos descendientes de los tártaros de Crimea después de un accidente aéreo durante la segunda gran guerra. Rescatado, cubierto de grasa y envuelto en fieltro, se lo enterró [desapareció] y regresó, como cualquier profeta digno de llamarse así, con unas ganas irresistibles de hablar(nos)⁷. Su vida bien podría resumirse en mundos que se desvanecen por graves cambios. Su país se le desvanecía en las manos y otras situaciones también lo llevaron al borde de la desaparición total, por las numerosas heridas de guerra y la profunda crisis existencial que vivió⁸. Es normal que luego simplemente trabajase en contarlo en sus obras y nosotros, en actitud expectante, nos perderemos por el camino que nos debería llevar a su apropiación. Su obra funciona, desaparecemos con ella. ¿Qué era esa liebre muerta? Propongo la acción *Man den totem Hasen die Bilder erklärt* (Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta), que realizó en la galería Schmela de Düsseldorf en el 65 del siglo pasado, como nexo entre lo que he especulado anteriormente sobre el progreso y su progresiva pérdida de lo *natural* de nosotros mismos. De la magia o la sinrazón natural que anima el cadáver que arrastramos, como dijo Marco Aurelio, con el acercamiento que se produce en la desaparición artística⁹. Se viven dos planos, se cruzan umbrales por ventanas, puertas o se superponen en el mismo lugar. Este mismo autor habló del silencio de otro gran personaje en su obra *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwertet* (El silencio de Duchamp está sobrevalorado) en 1964. Más allá del complejo significado de la misma, ya podemos empezar a pensar sobre otra ausencia. Duchamp también sintió como se desvanecía entre sus manos el mundo en el que creyó. No sólo de la estructura social que alegremente pensó en la salvación del progreso y finalmente se vio truncada por los

⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, A. (2000) *El Resto, una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Museo de Bellas Artes de Bilbao. P-284.

⁸ GUASCH, A. M. (2011) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza editorial. P-149. *Al menos fue herido de cierta gravedad unas cinco veces, extirpándole el bazo y tuvo fracturas de cráneo, piernas, brazo y costillas.*

⁹ Dijo Beuys:

Pienso que esta liebre puede conseguir mayores logros para el desarrollo político del mundo que un ser humano. Lo cual significa que algunas de las fuerzas elementales de los animales deberían añadirse al pensamiento positivista, que sigue prevaleciendo en la actualidad. Me gustaría elevar el estatus de los animales al de los humanos.

Ibíd. P- 150.

episodios de las crueles guerras, sino de su figura misma dentro del panorama artístico. Su primera apuesta por incluirse en esa esfera se desmontó al no admitirse su obra en el salón de los independientes de 1912. Una persona familiarizada con la visibilidad en el mundo artístico que de repente se ve desplazada a la zona de oscuridad, no podría hacer otra cosa que hacer una obra llena de ausencias. Para hacerse poderoso hay que dejarse ver lo justo, aunque te lo impongan. Ya lejos de presentarse como artista visible, se presentó posteriormente como un desconocido *R. Mutt* y entregó una obra donde la cualidad más representativa para que el artista se deje ver, la huella de su mano, también había desaparecido. Otra cosa interesante es que esta obra ha estado siempre cargada de desapariciones, puesto que la pieza, cuya historia ya es bastante conocida, no se rechazó sino que se excluyó de la exposición, recordándolo Duchamp:

Fue situada, simplemente, detrás de un tabique y, durante toda la exposición, no supe dónde estaba. Ni siquiera podía decir que era yo quien había enviado ese objeto, pero creo que los organizadores lo sabían gracias a los chismes que habían circulado. Nadie se atrevía a hablar de eso. Me enfadé con ellos, puesto que me retiré de la organización. Después de la exposición encontramos la Fountain detrás del tabique y la recuperé.¹⁰

Incluso después, cuando la compró el señor Arensberg¹¹ se produjo su pérdida total del panorama y se le hizo una réplica a tamaño natural. Finalmente la obra se diluyó en la realidad, desapareció y puede estar en cualquier parte. Especulemos sobre la reutilización de la misma en el baño de cualquiera. El hecho de querer encontrarla o sospechar que su esencialidad puede estar en cualquier parte, reforzará desde ese momento, a mí parecer, una experiencia trans-objetual que se había olvidado, como mínimo, desde la adoración contemplativa de las reliquias religiosas. De una manera un tanto extraña (incluso paranoide), pienso en los efectos panópticos de todo esto de sospechar que se está siendo observado por algún elemento de poder y no tener una referencia visual, el urinario/el arte nos vigilia. Y por supuesto que, para observar sin ser visto, si es que hay *algo* que lo hace, hay que estar... en silencio.

¹⁰ CABANÉ, P. (1967) *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Editorial Anagrama. Barcelona. P- 48.

¹¹ Walter Conrad Arensberg. *Hijo de un rico industrial de Pittsburgh (...) abandonó la enseñanza y el periodismo para dedicarse a la poesía y a la colección de obras de arte. Es el prototipo de intelectual apasionado y obsesivo*. En este libro podemos ver la importancia de este personaje en el mecenazgo de muchos de los artistas que serán la base de los movimientos culturales de norte América. MARCADÉ, B. (2008) *Marcel Duchamp, la vida a crédito*. Buenos aires, Ed. Libros del zorzal. P-116.



IMAGEN 2. Composición collage personal (Impresión digital 13 x 20 cm)

Volviendo al hilo, sin olvidar esto del urinario que nos vigila desde alguna parte, ambos autores habían experimentado la desaparición. Esta desaparición, que es lo opuesto a lo visible, está estrechamente ligada a una ruptura con las dimensiones corrientes, las casillas blancas de la red de la erudición, y permanece en la estructura del saber que denominaríamos adivinación¹². La figura del artista se sumerge en un proceso cercano al entusiasmo o éxtasis, hay mucho de adivino o profeta¹³ en la fase ritual del acto creativo. Después de su trance, el artista vuelve al mundo para abrir puertas. Para seguir avanzando en mi investigación, si me lo permitís, os remito al libro de Wittkover, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, donde se hace una profunda investigación sobre los aspectos históricos de la formación de algunos mitos sobre la figura del artista hasta el siglo XVIII. Exponiendo detalles que nos aclaran aspectos sobre la formación de mitos relacionados con su comportamiento extraordinario. Me gustaría señalar entonces la figura del artista como aquel médium que se apropia y (re)titula algo del mundo. Él ha sido quién ha desaparecido e impregna en su obra la esencialidad de esa ausencia que tanto nos seduce. Vuelve al mundo para apoderarse de un fragmento de él.

Una vez hemos localizado al personaje que ha cometido *el hecho*, podríamos establecer un modelo que se repite a nuestros artistas contemporáneos. Podríamos citar miles de ejemplos donde esta figura manipula o se acerca a la desaparición como acción previa a

¹² FOUCAULT, M., (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores P- 45.

¹³ WITTKOWER, R. M. (1995) *Nacidos bajo el signo de Saturno, Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra.. P-16.

la creación, incluso mostrando el proceso mismo como obra artística. Vito Accioni en *Seedbed*¹⁴ (Nueva York, 1972) transformó el pavimento de la galería, elevándola ligeramente inclinada, para esconderse debajo del suelo durante la exposición. Mientras paseaban los espectadores buscando alguna referencia, él emitía sonidos y se masturbaba. Su referente visual había desaparecido y por lo tanto, para los espectadores, estaba en toda la sala haciendo quién sabe qué.

¿Quién? Los artistas. Ellos son los primeros de la cadena del hecho artístico. Su primera experiencia con algún plano no determinado en el mundo de lo dado, les hace desprenderse de las cadenas. El recuerdo de esa vivencia será lo que traten de compartir, lo que los espectadores buscan. Ellos son la primera línea que incluyo en este dispositivo.

¹⁴ RAMIREZ, J A. (2009) *El objeto y el aura, (des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Ediciones Akal. P-159.

2.3 WHY?



Elige la vida. Elige un empleo. Elige una carrera. Elige una familia. Elige un televisor grande que te cagas. Elige lavadoras, coches, equipos de compact disc y abrelatas eléctricos. Elige la salud, colesterol bajo y seguros dentales. Elige pagar hipotecas a interés fijo. Elige un piso piloto. Elige a tus amigos. Elige ropa deportiva y maletas a juego. Elige pagar a plazos un traje de marca en una amplia gama de putos tejidos baratos. Elige bricolaje y preguntarte quién coño eres los domingos por la mañana. Elige sentarte en el sofá a ver tele-concursos que embotan la mente y aplastan el espíritu mientras llenas tu boca de puta comida basura. Elige pudrirte de viejo cagándote y meándote encima en un asilo miserable, siendo una carga para los niños egoístas y hechos polvo que has engendrado para reemplazarte. Elige tu futuro. Elige la vida...

IMAGEN 3. Captura de imagen del inicio de la película *Trainspotting*¹⁵.

WHY? Una vez hemos identificado a los sujetos, toca preguntarnos el porqué. La profundidad de esta pregunta me vuelve a dejar en una situación límite, me vuelvo a encontrar en un acantilado. De nuevo en una inestable posición, de nuevo sólo ante la inmensidad.

Quiero comenzar despidiéndome del sol, despidiéndome por tanto de la luz que fija el ritmo del mundo para moverme en las sombras de las cosas. Diariamente sucede un evento excepcional, el sol nos abandona lentamente por el horizonte en un solemne ritual con la promesa de volver y necesitamos creer que su promesa sea cierta, que volverá. Cada ritual de entrada y salida es un espectáculo que raramente nos deja indiferentes, hay una verdadera

¹⁵ BOYLE, D. (Director), McDONALD, A. (Producción) (1996) *Trainspotting* [Película] Reino Unido: Channel Four Films/ Figment Films/ The Noel Gay Motion Picture Company.

fiesta que nos seduce. Pero, *el maravilloso ocaso para el contemplador puede significar para el campesino el anuncio no tan encantador de la helada*¹⁶. En el mundo las cosas pueden ser agradables de ver, pero espantosas de ser, deduce Molinuevo mientras hurgaba entre las reflexiones de Schopenhauer sobre algunos aspectos de estética. Ser espectador es una actitud, un modo de estar ante algo: *exactamente un estado de expectación*¹⁷. El espectador demanda material. Para complacer-le el *explorador* busca los mejores puntos de vista. Es esta una compleja relación en la que cada figura tiene que saber hacer. El artista sabe que cuando queremos ver correctamente, lo explorado nos pide una cierta distancia y conforme nos vamos alejando de lo cotidiano, buscando amplitud de mira, la sensación de soledad aumenta. En lo grato del consumo del relato contado, siempre hay restos que delatan algún aspecto del viaje como la soledad, la ausencia o la desaparición, puesto que son huellas imborrables de los ojos de quienes las han sentido. Imaginemos a un solitario Petrarca justo en el momento en el que su respiración se iba calmando al llegar a la cima del monte Ventoso. En ese momento que empezaba a enfrentarse a una nueva mirada personal desde las alturas hacia la inmensidad. Recordemos lo inusual que era en el siglo XIV subir montañas con el fin de verlo todo por si mismo tal y como sólo lo hacía su Dios. Allí su mente se derramó por el mundo y comenzó frenéticamente a cuestionarse de algún modo lo más profundo de su existencia. Algo se activó e hizo vibrar los cimientos de su dimensión corriente. Pero finalmente vaciló al leer unas palabras del libro de *Confesiones* de San Agustín, que se llevó a la excursión:

Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las orbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos.

Todo se estabilizó en él, la magia volvió a ser patrimonio de la religión. Pero regresó de esa desaparición con su relato a los ojos de los demás y su experiencia llena de inmensidad, se transmitió. Allí en la cima de la montaña el mundo dejó de ser una suma de cosas pronunciables relacionadas. En esa enorme distancia se disiparon las costuras del mundo y lo absoluto se le insinuó. No hay nada como tomar una aceptable distancia con la norma para entender su relatividad. El encuentro con lo absoluto imprime una serie de cicatrices que dejarán huella en todo lo que hagamos. Si seguimos tirando del hilo para

¹⁶ MOLINUEVO, J. L. (2001). *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València. P-25.

¹⁷ PUELLES ROMERO, L. (2011) *Mirar al que mira, teoría estética del sujeto espectador*. Madrid: Abada editores. P-132.

descubrir más pistas sobre el porqué, entraremos en un plano de gran complejidad que trataré de sintetizar. Primeramente nos enfrentamos con que hay que hacer un esfuerzo para conocer algunas reflexiones sobre la primacía del Uno en la vieja Europa. Me serviré de un exquisito texto de McEvelley sobre la contradicción intelectual que surge al enfrentar la razón occidental con el polémico tema de lo Uno-Muchos¹⁸. El autor recuerda que en el libro *Sobre lo sublime*, atribuido a Pseudo-Longino y escrito entre los siglos I-III D.C, se habla sobre lo sublime como la negación de las fronteras de la miseria ordinaria. McEvelley nos dice que en una imagen sublime *el universo es puesto patas arriba y hecho trizas*¹⁹, añadiendo que por medio del arte y la literatura, cuando se practican en su máximo nivel, se puede encerrar lo sublime dentro de un objeto finito. De manera semejante Schelling decía que el arte era la resolución de una contradicción infinita en un objeto finito. Pero para tratar de condensar la infinitud primero hay que tomar conciencia de ella, desaparecer de la razón y entrar en sus dominios, para participar de *su juego*.

Pero ¿cuál puede ser la justificación, si es que la hay, de esta demanda de irracionalidad? Debo comenzar compartiendo algo que ya sabemos, que la historia de las civilizaciones, tal y como la escriben, es una historia de estructuras de poder. Apunto que la enorme complejidad de este tema podría cambiar el rumbo de mi investigación; así que entraremos de puntillas y nos mantendremos a una cierta distancia. Las estrategias por parte del poder, o dispositivos de funcionamiento, están orientadas al mantenimiento de un modelo determinado, este modelo tendrá una clase dominante que posee el poder o lo hace funcionar²⁰. El poder es el que enseña o excluye, el que mediante sus estrategias o transformaciones técnicas de los individuos produce lo Real. Para nuestras sociedades estas transformaciones técnicas de los individuos o fabricaciones de lo Real se le denomina normalización. En la actualidad, el imperio de la normalización muestra unas medias y una somnolencia a lo acostumbrado que, a pesar de ser diferentes a otros periodos históricos, también dirigen buena parte de la presión de sus técnicas en lo visible. Volveremos a encontrarnos con qué se debe ver y qué debe ser oculto, con el poder del que sabe qué es lo que aparece cada mañana cuando el telón se abre. Vivir en armonía con lo dado es una entrega, una forma de abandonarse en la estructura. Afortunadamente todas las estructuras

¹⁸ Sobre el tema me baso en el excepcional trabajo que hace McEvelley en su artículo *A la búsqueda de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo*. McEVILLEY, M. (2007) *De la ruptura al Cul de sac, Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal. PP.- 37 a 80.

¹⁹ PSEUDO-LONGINO. (1996) *Sobre lo sublime*. Madrid: Editorial Gredos. P-162.

²⁰ FOUCAULT, M. (1981) *Un dialogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza editorial. P-12.

tienen fisuras y siempre ha habido quienes han fisgoneado en ellas, a pesar del enfado de la clase dominante. Entre los muchos *degenerados*²¹ que se cuestionan lo dado, están los artistas. Reitero que es el artista quién toma la suficiente distancia como para poder percatarse de las costuras de lo Real. Desaparecer en una experiencia personal del imperio de lo normal, hace que este imperio se debilite y muestre sus puntos débiles, lo hace vulnerable. Desde que se le ha dado una cierta libertad al artista al no tener que trabajar por riguroso encargo, el arte ha ayudado a la recuperación de la primordial raíz estética que hace original la existencia humana²².

Para situarnos en el punto histórico actual señalar el importantísimo hecho que supuso el cambio en los efectos de la presión ejercida, por parte de las estructuras de poder, en el pueblo desde fines del XVIII y principios del XIX. Este cambio se dio en el cambio del castigo²³ desde lo corporal a lo mental. Cambio que llevó consigo varias consecuencias, como el abandono del dominio de la percepción casi cotidiana del ejercicio del poder, para entrar en el de la conciencia abstracta. Se pide su eficacia a su fatalidad, no a su intensidad visible. Siento esta presión en lo cotidiano he intentado hacer un ejercicio de comprensión para intuir este castigo dosificado diariamente, ya que está difuminado en nuestra cotidianidad. Esta situación de sentirse vigilado de manera casi imperceptible dará como resultado una reacción también abstracta y obligada para aquellos que al tomar distancia, lo intuyen mejor. Supongo que esto da un cierto sentido a eso que he compuesto visualmente del urinario en el centro del panóptico.

Las respuestas artísticas de la presión, son directamente proporcionales a la complejidad con la que se ejercen. Con esta fórmula comparto la pista más evidente que a priori he encontrado para justificar un porqué. Y el porqué, se manifiesta de maneras diversas según la situación. Con este porqué, también se justifican las delirantes *alquimias* que aportaron los grandes poetas del XIX como por ejemplo Baudelaire o Rimbaud, que crearon unas amplias autopistas para los masivos *peregrinajes a lo absoluto*²⁴ que se harán en los

²¹ El Señor Max Nordau cita que: *Los degenerados no son siempre criminales, prostitutas, anarquistas y marcados lunáticos; son con frecuencia autores y artistas*. Me encanta pensar que estamos entre los *equipos sociales* más interesantes. WITTKOWER, R. M. (1995) *Nacidos bajo el signo de Saturno, Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra. P-269.

²² KUSPIT, D. (2006) *El fin del Arte*. Madrid: Ediciones Akal. P-30.

²³ FOUCAULT, M. (1999) *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores. P-8.

²⁴ Tomo como referencia este sinónimo del fantástico libro de Rogger Sahtuk. SHATTUCK, R. (1991) *La época de los banquetes, Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la primera guerra mundial*. Madrid: Visor distribuciones. P-36.

vibrantes años posteriores. Delirantes y espectaculares como la presión que se ejercía por parte de las nuevas y grandes superficies comerciales hacia los consumidores, para poder encajar todo el exceso de producción. Lo que sugiero puede parecer demasiado lejano del tema que nos reúne, pero sin duda es esencial tener en cuenta dos aspectos. Por un lado a personajes como Aristide Boucicaut, una figura clave en la formación de los nuevos centros comerciales, por otro los artistas comprometidos. Boucicaut fue quien ideó las nuevas estrategias para la cadena A Bon Marché²⁵. Desde ese momento, la normalización acecha en todos los rincones con sus modelos de *felicidad confortable* etiquetada. Enfrentándose a este mal, están los que han viajado a los primitivos dominios del mismísimo Dios, a lo *absoluto*, oscuro y vacío lugar donde creó esta obra de arte, el universo-multiverso. Los artistas, ellos regresan a la caverna y nos abofetean diciendo que esto que adoramos, no son más que sombras. Lo que me enriquece del porqué, si es que tiene que haber un porqué, es: la entrega de un pedazo de poder al espectador, de auténtica libertad.



IMAGEN 4. Andreas Gursky.(1999) 99 Cent . 207 x 337 cm. Chromogenic color print. Matthew Marks Gallery, New York.

²⁵ Os dirijo al estudio: SERRANO SASSETA, R., *Aspectos urbanos y arquitectónicos de los grandes almacenes de París: modernización del gran comercio urbano a partir de la primera mitad del siglo XIX*. Scripta nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Vol. X, núm. 211, 15 de abril de 2006.

2.3 WHEN?

Cuanto más salvamos, más conscientes nos volvemos que tales restos se están alternando y reinterpretando de forma continua. Acabamos con su erosión sólo para transformarlos de formas diferentes. Es más, los salvadores del pasado lo cambian no menos que los iconoclastas que están empeñados en destruirlo.

David Lowenthal, *El pasado es un país extraño*.

WHEN? Para responder a esta pregunta buscaré pistas en los *ausentes* orígenes de las comunicaciones sobre las peregrinaciones a lo absoluto, a lo que llamaremos Arte. Al decir ausentes, no sólo lo hago por carecer de información escrita de esas primeras expresiones, sino por el hecho de que ya hace unos 30.000 años el hombre ya pintaba escondido en lo más remoto de las cuevas. Fuera de la vista del mundo, corrompía la oscuridad con fuego domesticado y daba vida a representaciones de lo real e interactuaba con ellas mediante complejos rituales. Existen cuevas como las de Chauvet (Francia) o Altamira (España) que muestran formas pictóricas, algunas que hablan de extintos animales con un solo trazo, que al acercarnos a ellas [a pesar de haber sido desgraciadamente sólo por reproducciones, en mi caso] nos transmiten esa vibración que invita a perderse en lo absoluto, se apropian de parte de nosotros. 30.000 años... ¿Cuándo? ¿Siempre? ¿A todas horas? ¿En la oscuridad de la noche? ¿Nunca?

Al relacionar estas peregrinaciones a lo absoluto con la desaparición, debemos tener en cuenta aquello que sucede con te ausentas. El tiempo²⁶ se congela, flota, cambia de intensidad... estas situaciones se burlan de los segundos, se mueven entre el tejido de todo aquello que rebosa de la idea de contener el tiempo. Soy consciente de que intentar ubicar la pregunta en estas medidas ordinarias de tiempo es un esfuerzo en vano, algo ridículo. Hay otros tiempos, otras medidas. Suele emerger una idea en cuanto a la relación tradicional entre arte y tiempo, que la obra es una congelación de un momento. Hay algo de cierto en eso, pero diría más bien que es un intercambio del fuera de tiempo, la obra está hecha del tiempo de lo absoluto y lo comparte. Cuando John Cage decide asesinar 4'33'' de tiempo ordinario dentro del contexto del arte con silencio, nos obliga a reflexionar sobre un importantísimo hecho: nuestras expectativas llenan ese tiempo con arte. De repente ya no son las 22:00 P.M y quedan 45 minutos para que vayamos a esa otra reunión y después a aquello otro. No impone el reloj un frenético horario, nosotros aparecemos para medir la

²⁶NORBERT, E. (2010) *Sobre el tiempo*. México D.F: Fondo de cultura económica.

experiencia con otro tiempo y nos olvidamos del tiempo *productivo*. La obra por tanto no es tanto lo que el reloj es al tiempo, más bien es lo que nuestra mente al movimiento de la ficha de ajedrez. Nuestra subjetividad llenará la obra de tiempo y de movimiento, la hace funcionar. *La Fuente* del señor Duchamp, aborda esta cuestión de manera muy directa.

Viene a colación apuntar algunas de las experiencias que me alertaron de estos sucesos. En una visita al centro penitenciario de Alhaurín el Grande (Málaga), conociendo y ayudando a los internos que participan en el proyecto Moraga²⁷. Allí al enfrentarme a un auténtico matadero de tiempo, al ver como los sometían a un proceso de canalización sincronizada del estar, observé como las huellas de ese castigo temporal se depositaban en sus obras. En una singular conversación con el interno Santiago Molina sobre su interesante obra (él escondido en un almacén, justo debajo de una ventana que daba al pequeño solar donde los perros terapéuticos estaban rodeados de más centro penitenciario), me comentó que su obra era una forma de recorrer otros espacios y *hacer algo* (*Imagen 2*). De manera muy sencilla, fue capaz de sintetizar lo que luego vi en los patios, las interminables esperas dentro del tiempo congelado. Sus kilómetros de líneas a bolígrafo lo descongelaban (¡fue capaz de decirme las distancias que recorría según el número de bolígrafos gastados!), le permitían *moverse* por lo menos dentro de sus narraciones. Todo allí dentro son nuevas reglas que necesitan de soluciones creativas ¡el cigarrillo, como tal, es una unidad a modo de moneda de cambio! Lo traigo a colación porque a pesar de ser un caso diferente a nuestras desapariciones, vemos la relación con el tiempo desnudo que se revela allí con gran contundencia y ellos aprenden a vivir para no sucumbir ante su densa omnipresencia.

²⁷ <http://www.colectivomoraga.com>. Consultado: 23/05/2014.



IMAGEN 5. Santiago Molina (2011) S/T. Obra de bolígrafo BIC sobre papel A4.

Para saber el cuándo, deberíamos preguntarles a aquellos que no viven en días, minutos o segundos. A los que al no estar dentro de las tareas sociales, como a los niños. Para ellos el tiempo ya no es simplemente lo que programa a los adultos. Ellos pueden tener respuestas, puesto que ellos entran y salen de él con relativa frecuencia. De manera similar podemos sospechar que algo se cuece cuando vemos las expresiones de la locura, allí todo es extrañamente absoluto en sí mismo. En alguno de los trabajos que Prihnzhorn realizó para recopilar las obras de los enfermos mentales, podemos encontrar extraordinarios casos que lo corroboran. El caso que acompaño (Imagen 5), el caso 164, es un magnífico ejemplo de ello. Gracias a la descripción que el mismo doctor Prinhorn hizo: *Los contornos de utensilios cotidianos se disponen en torno al centro sin tener en cuenta las intersecciones, en una maraña de palabras y números (...) los espacios intermedios se rellenan con innumerables repeticiones de la palabra uno*²⁸, puedo deducir que esta delirante repetición del mismo número y el amontonamiento de las cosas con las que este artista se relacionaba diariamente, traducen un congelamiento del tiempo producido por la repetición extrema.

²⁸ PRINHORN, H. (2012) *Expresiones de la locura, El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Grandes ediciones Cátedra. P-94.

Así que como hemos sospechado durante todo lo que llevamos de pregunta, no hay un cuándo que pueda ubicarse cerca de la acción que rearma el mundo que ha asesinado el artista. Apuntaremos la imposibilidad de ubicar el hecho artístico dentro de un tiempo justificable en un proyecto de investigación académica. Que la acción misma es un asesinato del tiempo. Mientras escribo/hilo líneas dentro del dispositivo, recuerdo y enigmáticamente comparto aquello de citó Fernando R. de la Flor en su libro *El gabinete de Fausto*²⁹ del escritor Louis-Auguste Blanque:

He escrito y escribiré toda la eternidad lo que estoy escribiendo en este momento en una celda de Fort du Taureau, encima de una mesa, con una pluma con la misma ropa y las mismas circunstancias.

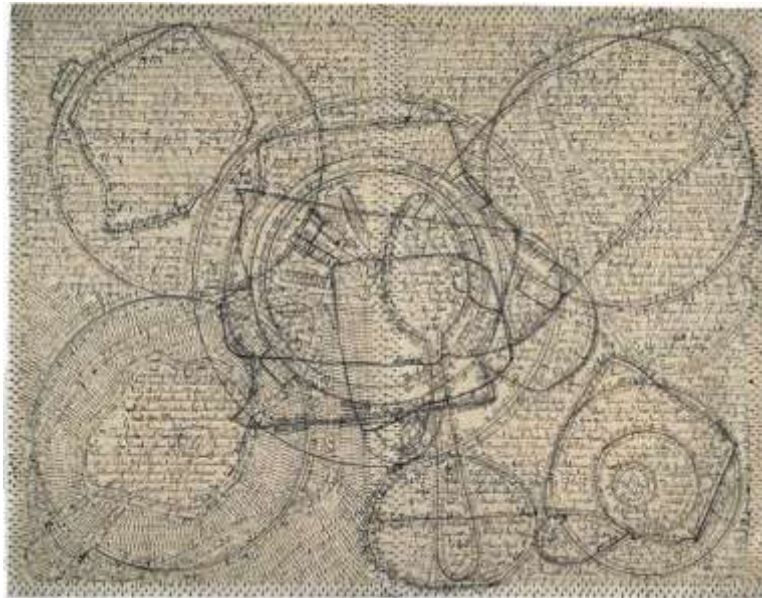


IMAGEN 6. Caso 164. Autor desconocido. Colección Prinzhorn. Dibujo sobre papel.

²⁹ DE LA FLOR, F. y ESCANDELL MONTIEL, D. (2014) *El gabinete de Fausto. Teatros de la escritura y la lectura aún lado y otro de la frontera digital*. Madrid: Csic. P-36.

2.4 HOW?

¿Lo crearás, Ariadna?-dijo Teseo- El minotauro apenas se defendió.

J.L. Borges *La casa de Asterión, El Aleph*

HOW? Tengo un montoncito de fragmentos donde he recopilado muchas fuentes que a lo largo de la historia del Arte nos dan pistas de cómo se activa el hecho artístico. Los he ojeado y he constatado que muchos de ellos ya son hartos conocidos. Podría solucionar esta pregunta citando ejemplos como el de Cennino Cennini. Dice en el capítulo 29 de su *El libro del Arte* algunas recomendaciones sobre el cómo debe ser el artista. Dice que *tienes que vivir, de manera ordenada, como si estuvieses estudiando teología, filosofía o cualquier otra ciencia*³⁰. *Comer y beber poco; evitar tirar piedras, barras de hierro y beber poco vino... y lo peor, frecuentar demasiado la compañía de mujeres.* Es aparentemente sencillo y casi chistoso, pero mediante estos detalles bien podríamos imaginar el aspecto del espacio de creación que alberga a una persona que se entrega a estos consejos. Sin duda se parecería a la escena de cualquier película en la que el detective entra en la lúgubre casa del asesino en serie (Que extrañamente repetitivo, ha asesinado a otra joven, delgada y atractiva chica). Os aseguro que todo esto tendrá un sentido, calma.

El mundo habla y se nos enseña a escucharlo de una manera, puede haber otras miles pero lo haremos de esta/aquella. Aunque las aguas no fluyen siempre de manera mansa, en ocasiones, ocurren crímenes. Algunos *asesinos* entran en *los espacios laberínticos de la realidad* para darle muerte al monstruo que nos han dicho una y otra vez se haya allí, aquel que no nos deja disfrutar de lo nutritivo que es desaparecer de lo ortogonal. Matar al minotauro que simboliza lo *complejo*, dentro del oscuro laberinto. Asesinos que entran y dan muerte a ese monstruo, a ese que dicen que ya dio muerte a tantísimos jóvenes virginales que representarían a fragmentos de realidad normalizada ¿Quién murió aquel día? me quedo con las palabras citadas que Borges puso en boca del héroe Teseo. Quizás este monstruo encarna la figura de las creaciones dionisiacas (¿destructivas?) y el mismo Teseo a las apolíneas (¿constructivas?), o no...

Ya hemos hablado sobre el porqué de estos asesinatos, sobre su justificación por una bocanada de aire en esta asfixiante complejidad de las construcciones de la realidad dada; entonces el *cómo* es entender el método del arte del asesinato. Históricamente ha habido

³⁰ CENNINO CENNINI (1988) *El libro del arte*. Madrid: Ediciones Akal.

muchos asesinatos, unos se han elogiado y los más se han repudiado. El hacerlo de forma artística, como decía irónicamente Tomas de Quincey en su *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, será lo que disculpe la posesión del fragmento arrebatado. Quitarle a la normalización un fragmento de su visibilidad, puede ser digno de admiración o simplemente una carnicería gratuita. Y os recuerdo que ese pequeño asesinato no lo es sólo por lo que cada obra le quita a lo dado, sino que también será asesinado un fragmento del yo del espectador, si se cumple el hechizo de encantar o trasladarlo a una experiencia estética. Por ejemplo, el fragmento que le arrebatara la arquitectura al cielo debe ser justificado por un gran asesinato, como podrían ser las increíbles intervenciones de las cúpulas en casi todos los periodos históricos. Pero ya casi nos hemos olvidado de esto con nuestra visión horizontalmente líquida del mundo. Hay placer en ver estos asesinatos, o por lo menos en los vestigios que han quedado. Son esos crímenes los que posteriormente van a liquidar a algún espectador que se cruce en su camino. A lo largo de la historia hemos podido verlo en las obras pictóricas, a modo de huellas de lo que para el autor fue un gran episodio de desaparición, relatos de aquellas muertes que se superpusieron a grandes fragmentos de lo normal.

Bien es sabido que la normalización por medio de complicadas estrategias del Biopoder, se ha dispersado para penetrar en lo más abstracto de nuestra mente. Este fenómeno no hace sino obligar a que los asesinatos se acometan, también, de manera abstracta. *Arte contra: Ante la constatación de esa efectiva e irreversible espectacularización del mundo, un gran número de artistas contemporáneos denuncia, con obras terribles, ese insoportable cortocircuito que acontece cotidianamente en las dimensiones de la realidad, de lo imaginario y del espectáculo*³¹. ¿Y qué hay más abstracto que personajes como Arthur Cravan? Este peculiar artista de la época de las vanguardias, un asesino de lo más extraño. Un peregrino que errabundea por el mundo, alguien que cada vez que nos empeñamos en seguir la pista de sus extraños métodos, nos abandona para que nos perdamos en la Nada. Porque esto es lo que estamos haciendo, seguidles la pista. Bien, en cuanto a este peregrino atentos a su auto-descripción: *Un caballero de industria, marinero del Pacífico, mulero, recolector de naranjas en California, encantador de serpientes, rata de hotel, sobrino de Oscar Wilde, leñador en los bosques gigantes, ex campeón de Francia de boxeo, ladrón etc.... etc....* un versátil creador que lo mismo se enfrentaba al campeón del mundo de boxeo en un combate en Barcelona, que hacía críticas de Arte en su revista *Maintenant*. Fue

³¹ FRANCALANCI E. L. (2010) *Estética de los objetos*. Madrid: La balsa de la medusa.P-90.

artista también desde la crítica, como la que hizo del salón de los independientes de 1914. Crítica que no tiene ningún desperdicio (absolutamente recomendable por ser un perverso tratado que llamará al asesinato, al de ellos, al suyo, al nuestro...). Si la leemos íntegramente, veremos cómo lanzó contundentes directos contra muchos autores presentes en ese salón. Como con/contra Apollinaire, calificándole pública y despectivamente como judío. Aunque señalare la crítica a Delaunay, ya que con este se ensañó de una manera especial. No se limitó a hablar sobre su estúpido y pretendido seguimiento personal hacia la figura de Rousseau, fue más allá y vociferó que era un burro con todas sus cualidades: *Rebuznaba, le gustaban los cardos, revolcarse en la hierba, y miraba con los ojos atónitos el mundo que es tan bello, sin pensar si es moderno o antiguo, creyendo que un poste de teléfono era un vegetal (...)*³².

Este personaje, viajó incesablemente por el mundo, llevando finalmente sus acciones hasta Nueva York. Allí se buscó la vida impartiendo algunas conferencias que vendía como una mezcla de danza con boxeo y poesía. En una de esas conferencias que dio en Nueva York, chilló a los cuatro vientos sus intenciones de combate. Sorprendente la lectura de la descripción de una conferencia por parte del diario *The Sun*, el día 20 de Abril de 1917. Se informa en ese documento que una vez subido al escenario y después de haberse quitado el cuello postizo de su camisa, se quedó aparentemente petrificado ante la pared lateral. Aclarando el periodista que allí escondido había un cuadro de lo más típico, de una señora: (...) *Que habría podido aconsejar perfectamente a Eva sobre el mejor modo de vestirse a mediados de Julio (...)* después de unos minutos atónito, despertó de golpe y lanzó un enorme grito mirando esta obra y, como dijo el periodista, *El Arte, alcanzado de lleno, salió por pies aullando por las escaleras*. Quién sabe dónde estuvo este señor al contemplar esa obra, pero era indudable que en una conferencia no. Lo que destaco en esta acción es la más abstracta respuesta y propuesta. Simplemente debo añadir que este señor dejó los Estados Unidos con el planteamiento de ir a México a encontrarse con su señora, solo y montado en un pequeño barco... bueno, desapareció y nada más se supo de su persona desde ese momento. El asesino siempre mata como mínimo dos veces, la primera en su imaginario, la otra... el experimentaba el hecho artístico y luego lo ponía en circulación.

Como ya he adelantado, los tiempos complejos demandan experiencias complejas que despierten o aniquilen al estúpido tragador insaciable de modos de vida estandarizados

³² Datos publicados en la revista *Poesía* número 38. Málaga: Ediciones del ministerio de cultura, 1978. PP. 196-240.

que han cultivado en lo más profundo de nosotros. El artista será consciente y actuará; en sus desapariciones se redime. Esa es la primera de sus acciones, luego lo compartirá como buenamente pueda/quiera. Porque la obra sólo es la máscara del arte, una presentación de la peregrinación a lo absoluto. Que se materialice o no dependerá del peregrino, porque conversar la propia experiencia es una forma artística esencial. Para abordar este tema os remito a la lectura del libro de Jouannais *Artistas sin obra*³³. Sin querer justificar la acción propuesta en esta investigación como más que suficiente, que también, citaré que en este libro el autor se acerca a la figura del *Namo*. Que son en una sociedad tradicional de una isla de las Islas Salomón, *el que sabe matar* o transgredir las prohibiciones. Lo resume con la anécdota de un joven que fue delirantemente defecando por un camino para que sus hermanos pudiesen seguirlo, imaginaos las consecuencias de quién pasara por allí. Finalmente, el padre le eximió de limpiarlo y pidió el respeto de aquellos que se ensuciaron, alegando que él era un *Namo*. Esta figura está hermanada de algún modo con los artistas que se sirven del asesinato de la normalización como protocolos de creación. Metidos en sus grutas actúan y realizan sus rituales, provocan chillándole a la tradición. Podría introducir aquí lo que implica el estar a la vanguardia, como actitud combativa frente a otra posición. Pero creo que con sólo mencionarlo, será suficiente³⁴.

En el imaginario colectivo hay una serie de detalles sobre estos rituales que nutren nuestro apetito de espectáculo, solemos referirnos a los comportamientos de los genios como excentricidades típicas de un loco. Cuando han tratado de indagar en los rituales de los artistas, siempre preguntan por su rutina, sus comportamientos. Sartre mantuvo una dieta ritual diaria, explicaba su biógrafa Annie Cohen-Solal³⁵, que incluía dos paquetes de cigarrillos y varias pipas llenas de tabaco negro, más de un litro de alcohol -vino cerveza, vodka, whisky- doscientos miligramos de anfetamina, quince gramos de aspirina, varios gramos de barbitúricos más café, té y abundante comida. Su cabeza estaría sometida a un ritmo frenético, pero le funcionaba. En cambio Miró se levantaba temprano, desayunaba moderadamente y se ponía a trabajar en el estudio. Más tarde hacía deporte, almuerzo, tres

³³ JOUNNAIS J.Y. (2014) *Artistas sin obra "I would prefer not to do"*. Barcelona: Acantilado.

³⁴ Ángel Gonzalez realiza un interesante estudio que relaciona el arte de vanguardia con la atmósfera bélica del momento en el libro *Arte y terror*. Es muy llamativo el comienzo del artículo donde recuerda las palabras de Alfred Jarry en su *Doctor Faustroll* sobre que el único monumento que quedaría en pie de París sería El palacio de las máquinas. Dentro de este singular espacio, Rousseau sería el único ser humano sobre la faz de la tierra y estaría trabajando en *La máquina de pintar*. Pintando inquietante e incesantemente cuadros modernos para... nadie. GONZÁLEZ GARCÍA, A. (2008) *Arte y terror*. Barcelona: Muditó & Co. P- 85.

³⁵ CURREY, M. (2014) *Rituales cotidianos, Cómo trabajan los artistas*. Madrid. Turner Publicaciones. P-104.

cigarros y una (agradable) siestecita de cinco minutos. Luego se ocupaba de asuntos de negocios y, a trabajar otro ratito. A las ocho a cenar y, después un poco de lectura y a dormir. Rutina. También le funcionaba. Erik Satie caminaba con pasos cortos, despacio y con un traje idéntico por las calles del barrio obrero de Arcueil, cuando llegaba de componer o trabajar en los cafés situados a unos diez Kilómetros, así decían sus vecinos que era su rutina (¡No sabían que, el caballero de terciopelo, después de una herencia se compró doce trajes y bombines idénticos!) exacto, también le funcionaba. Picasso se acostaba tarde y se levantaba tarde, trabajaba rodeado de mascotas (Llegó a tener un perro, tres gatos y una mona) y cuando descansaba para comer entre trabajos con su novia Olivier, se comportaba como un vegetal. Tomaba agua o leche y comía sólo verduras, pescado, arroz con leche y uvas. Decía: *mientras trabajo dejo mi cuerpo a la entrada, de mismo modo que los musulmanes se quitan los zapatos antes de entrar a la mezquita*³⁶.

Si leemos con atención este libro de Mason Currey *rituales cotidianos*, pasaremos un buen rato disfrutando de los más variopintos comportamientos, pero difícilmente, por lo menos a priori, sacaremos algo en claro. Podemos identificarnos con algunos de estos comportamientos y compartiremos unas amables risas leyendo con algunos seres queridos, queridos por supuesto por permitirnoslo. Propongo no preguntarles cuáles son sus rituales cotidianos, puesto que esa pregunta carece de importancia para ellos ¿Cuál es el comportamiento normal? Qué más da lo que hagan con su cuerpo si sus peregrinaciones, precisamente, son un abandono de su masa dentro de la normalización. Como niños caprichosos, ajenos a lo esperado, quiebran una y otra vez las normas. Cuando imagino las ausencias sociales de estos peregrinos, los asocio al final del poema de los amantes de Cortázar (poema que, desde que he empezado este texto, no he visto el momento de citarlo de una vez):

Ya están vestidos, ya se van por la calle.
Y es sólo entonces
cuando están muertos, cuando están vestidos,
que la ciudad los recupera hipócrita
y les impone los deberes cotidianos.

³⁶ Ibíd., P-169.

Que osadía es esa de querer ver a los amantes, a los artistas, si los demás vamos ciegos. Ellos, al vestirlos, al querer recuperarlos en algunos deberes cotidianos, los vemos como quien ve a un muerto viviente. Por lo tanto nada de deducir por lo que los demás dicen que ven de ellos y, por supuesto, nada de preguntarles por su intimidad, por su zona reservada/intima ¿Qué es lo íntimo, sino lo más esquivo, lo que no se deja atrapar? ¿Acaso es esa tu casa, la meticulosamente recogida que enseñas cuando vienen de visita? No es lo que vemos de su comportamiento cotidiano, no es lo que dicen de sí mismos para la prensa. Hay que peregrinar con ellos, hay que compartir su ausencia.

Fuera de ellos no hay respuesta, sus comportamientos y viajes son la esencia que emana de sus obras. Comparten un mundo más allá de lo dado, de lo reglado que excluye el resto del mundo. Cuando desaparecemos de las redes sociales, del pelotón que vaga de vagón en vagón del metro como escuadrones de muertos vivientes, de la moda de las revistas, de las masas de los centros comerciales... esos momentos es cuando más somos nosotros mismos. Esta pregunta ha reforzado una actitud esencial, la apuntamos y seguimos.

*Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infra-ordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos exilian de nosotros mismos y de los otros, una pérdida de sentido que no es tan sólo una siesta de la conciencia, sino un declive de la existencia.*³⁷

³⁷ VIRILIO, P. (1998) *La estética de la desaparición*. Barcelona, Editorial Anagrama P- 40.

2.5 WHERE?



IMAGEN 8. Detalle Aula 407 en Facultad de BBAA Universidad Complutense.

WHERE? Hasta ahora hemos estado siguiendo las pistas del hecho que hacen estos estos esquivos artistas. En algunas de estas pistas, incluso nos hemos sentido reconocidos. Como asesinos, como peregrinos o incluso, como víctimas. Pero si quiero localizarlos para sugerirles una breve compañía en alguna peregrinación y experimentar(la), debe ser en el único lugar donde se muestran o revelan su verdadera naturaleza. Es en su espacio simbólico de trabajo. En sus talleres, en sus casas, en sus ordenadores o por las calles, donde se encuentre cada uno cómodo para reconstruir(se), tanto al mundo que ha asesinado como así mismo.

El pintor, para nuestra tradición occidental moderna, ha trabajado en su estudio/taller de una manera casi pública hasta el siglo XIX. Luego, conforme el espacio público se expandía y se regulaba, los artistas se encerraban en los que de algún modo son sus *espacios uterinos*³⁸. Antaño el espacio de creación era un lugar público, mientras que la obra era esencialmente privada. Conforme nos acercamos en el tiempo, nos encontramos con el fenómeno inverso, el estudio se ha presentado como un fenómeno más apartado y la obra más pública, o como lúcidamente dice el autor Kuspit sobre esta reflexión: *más espectáculo*,

³⁸ Ya McEvelley en su libro *De la ruptura al cul de sac*, hace una interesante relación entre el tratamiento de obras de jardines acuáticos de Monet con aquello del punto cero que carece de comienzo, llamándolos modelos de océanos útero cósmicos. McEVILLEY, M. (2007) *De la ruptura al Cul de sac, Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.

*o sea no demasiado compleja con significado transparente.*³⁹ Lugar de la creación del yo que ha sido asesinado. Una acotación mental del espacio para que fluya una meditación creativa. Lugares de la nada, como el mismísimo lugar donde Dios creó todo esto. Lugares oscuros y líquidos donde el yo renace una y otra vez, para devolverle la mirada al mundo, allí surgen nuevas formas que se apoderan de otros fragmentos de la realidad. Una vez que los artistas han vuelto de sus peregrinaciones ¿qué le pasará al mundo? De esto Rimbaud sabiamente escribió, *En cuanto al mundo, cuando tú salgas ¿en qué se habrá convertido?*⁴⁰

La primera idea que debemos tener clara en la puerta de estos espacios, es aquella que los sitúa en la posición de ser unos contra-espacios, unas utopías perfectamente verificadas pero que están fuera de los espacios, aunque podamos localizarlos⁴¹. Los talleres son *heterotopías*: lugares que están más allá de lo funcional, ubicaciones de una fuerte carga simbólica. Estos lugares escapan, en cierto modo, de la presión que se ejerce por parte del poder. Quizás sea por la resistencia que muestra al modelo de consumo actual y su estandarización, por lo tanto a ser pasto del mercado abstracto. Quitando algunos productos de pinturas y materiales industrializados, sospecho que los espacios uterinos no se pueden llenar de códigos que los unan en módulos (o eso creemos). No hay un modelo de estudio para los artistas. Como las compuestas figurillas de los chamanes africanos, se nutren de enigmáticas experiencias vitales. Recogen fragmentos de lo que hay fuera de ese espacio que han ayudado, o sospechan que lo hará, a una peregrinación a lo absoluto. Son ordenados o un auténtico caos, son confortables o inhabitables, son casas, pisos, locales, bares o pueden estar en cualquier parte, lo que los diferencia de lo demás es que allí se codifica una experiencia tan antigua como el ser humano mismo⁴².

Como es lógico se han hecho numerosos acercamientos a estos espacios uterinos, algunas más fructíferas que otras. Al igual que el punto anterior, nos encontramos con algunos ejercicios que han pretendido compartir algo de estos estudios. David Douglas Duncan, por los años 50 del siglo pasado, entró en casa del genio malagueño a fotografiarlo. Desde la primera fotografía de Picasso desnudo en la bañera, siguió frenéticamente retratándolo en su entorno, sacándole unas veinticinco mil instantáneas. Qué lejos quedaba eso otro Picasso huraño del que hablaba Fernande Olivier. Las fotos muestran un Picasso que posa, que se

³⁹ KUSPIT, D. (2006) *El fin del Arte*. Madrid: Ediciones Akal. P-142.

⁴⁰ LLORENTE DÍEZ, A. (1976) *RIMBAUD. Obra completa, prosa y poesía*. Barcelona: Libros río nuevo. P 158.

⁴¹ FOUCAULT, M. (1973) *Los espacios otros*. Madrid: Ediciones Paidós. P- 6.

⁴² DUTTON, D. (2010) *El instinto del arte, Belleza, placer y evolución humana*. Madrid: Paidós ediciones.

disfrazas, que se ríe... rara vez un Picasso abandonado. Hubiese sido interesante que algún curioso hubiese ido al viejo estudio de la calle Ravignan de Mont-Matré a conocer sus protocolos de creación. El pequeño cuchitril donde abofeteó la tradición, donde se abandonaba. Para hacernos una idea del antiguo espacio añadiré simplemente que todo lo que allí tenía, sirvió para decorar el cuarto de la criada del nuevo estudio del Boulevard de Clichy⁴³. Tal y como apunta Fernand, *No hay que dudarlo. En esos lugares donde vivieron pobremente han dejado lo mejor de ellos*⁴⁴. Pero las fotografías de Douglas muestran un enorme teatro donde Picasso es el protagonista de la obra, él ya sabía que hay que hacer para situar al espectador donde le viniese en gana. Es difícil encontrar alguna respuesta a nuestras preguntas, cuando no podemos preguntarle, cuando el relato no es dialógico.

En el año 2007, el museo CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) organizó una serie de proyecciones que giraban sobre los estudios de artistas. Interesantes documentos gráficos de artistas como Tápies, Miró, Pollock o Bacon⁴⁵. Los directores de esos documentos subieron hasta el firmamento del arte para ver qué le decían los genios. En *Francis Bacon, peintre anglais*, Pierre Koralnik⁴⁶ entró en su estudio y lo entrevistó. Francis mostraba evidentes signos de una *ligera embriaguez*, cosa que no pretendo juzgar, y las imágenes alternan diferentes momentos. Unos supuestamente haciendo obra elegantemente vestido, otros de entrevista y en otros se muestra un personaje que oscila mientras mira distante a una cámara, como un león acorralado que se siente observado. Hay una distancia, no hay camaradería. Resulta una imagen algo aterradora, como las nuevas capturas que se les dan a los impacientes padres generadas en tres dimensiones, que enseñan un aséptico bebé de color amarillo. Son imágenes superficiales que muestran algo superfluo, como un bostezo o simplemente nada más. Es un ser idéntico al anterior, que bien poco dice de lo que es la realidad de lo que se está gestando en ese espacio uterino. Sin duda es un error eso de ir a un espacio uterino con la demente intención de recopilar la estandarizada *información escaparate*. La *información escaparate* es aquella que muestra pura imagen estática y confortable, con la inquietante sensación de estabilidad demandada para ilustrar los catálogos y revistas (¡Las sagradas escrituras del capitalismo!). Creo que ir con una propuesta de visualización-investigación a personajes consagrados, a personajes que entienden muy bien eso de crear, puede ser menos provechosa que la de compartir la propia

⁴³ OLIVIER, F. (1964) *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus ediciones. P- 112.

⁴⁴ *Ibíd.*, P-113.

⁴⁵ Cielo: De la pintura: el taller del artista, EL CINE PIENSA EL ARTE: itinerarios por los procesos creativos. CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) 2007-2008. Barcelona.

⁴⁶ PIERRE KORALNIK, (1971) *Francis Bacon, peintre anglais*, 26 min, [vídeo] Suiza.

experiencia que se genera al hablar de crear-desaparecer. Hay que hablar de las peregrinaciones con otros personajes menos dados al espectáculo de su imagen. No creo necesario la realización de un *escaparate* de esos espacios, hay que mancharse en ellos, olerlos, sentirlos... experimentarlos.

Comenzaré entrando a estos espacios uterinos lleno de ideas sobre los protocolos de creación de los artistas. ¿Qué fue del artista metido en su cueva aislada del mundo, sumergido en el silencio uterino? Ciertamente hay un cambio sustancial desde el antiguo régimen creativo con esta post-modernidad, pero no hay ningún libro sellado sobre este tema. La metodología ha cambiado con la incorporación de los nuevos medios y de la conexión global, quizás los paisajes visuales o las peregrinaciones a lo absoluto ya son muy numerosas en dos dimensiones y con las frías pantallas. Pienso que en este aspecto, no puedo dejar de comentar un dato. La importancia de la poesía y la literatura durante todo el siglo XIX y la gran influencia que tuvo para los grandes creadores de las vanguardias. Sin duda grandes referencias como creadores para todos aquellos artistas que han perfilado el actual panorama artístico. Sus formas y protocolos de trabajo tienen mucho que decir de los espacios uterinos. Los escritores hablaron de un sacrificio tremendo en sus ausencias del mundo, se mantenían encerrados en sus espacios uterinos. Fernando R. de la Flor hace un impecable análisis sobre estos *sacrificios* en su libro en conjunto con Daniel Escandell⁴⁷. Los autores enfrentan la postura creativa del antiguo régimen en sus gabinetes aislados a los nuevos trabajos en los tecnológicos soportes fríos. Hasta la segunda mitad del siglo XX el escritor creaba en su soledad absoluta, desaparecía del mundo para hacer aparecer su mundo. El escritor crea obra en soledad para leerse en soledad. Con esta acción me propongo averiguar cuál es la salud de estos datos actualmente. En este texto, además de las grandes, que no largas, citas que exponen en su texto (*Pedir palabras al silencio, ideas a la noche*. Cita el autor de Balzac) relaciona un tema crucial para la creación artística, la lecto-escritura como un mismo hecho operacional⁴⁸. Aquí me detengo a recapacitar. Es cierto que la escritura nace de manera natural, a modo de respuesta de la propia lectura. Pensar en este dato me seduce, me hace vibrar y tengo una imperiosa necesidad de probarlo. No puedo seguir leyendo sobre lo que los demás dicen de esto, tengo que leerlo con mi cuerpo. Leer y leer... y ya en los márgenes de las escrituras, de las conversaciones con los propios espacios

⁴⁷ DE LA FLOR, F. y ESCANDELL MONTIEL, D. (2014) *El gabinete de Fausto. Teatros de la escritura y la lectura aún lado y otro de la frontera digital*. Madrid: Csic.

⁴⁸ *Ibíd.*, P- 48.

uterinos y sus artistas residentes sobre las peregrinaciones a lo absoluto o el hecho artístico, o como se es artista... de manera natural surgirá la escritura de este texto.

Por esto, la pregunta del dónde, en la que me cuestiono la ubicación del hecho creativo, del abandono, daré un salto más que justificado hacia la acción. Como línea del dispositivo definitiva, el dónde me proyecta al los espacios uterinos. Ya hemos hablado suficiente con las letras. Saldremos del largo bostezo de los libros para comprobar las analogías de lo que hemos hablado en este texto con el mundo, si es que las hay.

Bien, creo que es momento de preparar el viaje y sus posibles peregrinaciones. Pero antes de ponerme manos a la obra, como un último sorbito de licor antes de partir, recuerdo las palabras de Juannais en el libro de los artistas sin obra:

*El artista no debería ser más que un difusor de la interioridad, a la manera de esos difusores de perfumes recargables; de él emanaría continuamente, pues tal sería su función, el catálogo de sus confidencias, confesiones, heridas, bajezas, todo ello envuelto en papel de regalo con estrellas de la galaxia del yo*⁴⁹

⁴⁹ JOUNNAIS J.Y. (2014) *Artistas sin obra "I would prefer not to do"*. Barcelona: Acantilado. P-151.

5. NOSOTROS ÉRAMOS INTRUSOS. Las Conversaciones.

Nosotros éramos intrusos, intrusos profesionales, y los aldeanos nos trataron como, según parece, los balineses tratan a la gente que no pertenece a su vida (...) como si no estuviésemos allí. Para ellos, y hasta cierto punto para nosotros mismos, éramos seres humanos invisibles, no personas, espectros.

GEERTZ, C. *Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali.*

5.1 Ya hemos hablado suficiente.

Ya hemos hablado suficiente, nos hemos empapado sutilmente de la esencialidad de este dispositivo. A pesar de tratar con conceptos algo subjetivos, creo que he compartido unas reflexiones clave para tomar el impulso que se necesita para comenzar *el peregrinaje*. El mundo se aparece de manera sensible y nuestra percepción lo clasifica dentro de lo que la razón ha determinado, por conceptos generales que hemos aprendido culturalmente. El mundo está estabilizado dentro del saber de la razón. Al principio del texto os comenté la conversación que nació en la entrevista con Sofía Jack. Durante unos días, hasta que hice la digestión de lo aprendido, todo eran círculos.

*Círculo: (Del lat. circūlus, dim. de circus, cerco). 1. m. Geom. Área o superficie plana contenida dentro de una circunferencia. 3. m. Circuito, distrito, corro. 4. m. Figura que trazan en el suelo los hechiceros y nigromantes para invocar dentro de ella a los demonios y hacer sus conjuros*⁵⁰.

La razón actúa como un taxidermista, lo deja todo bien asentado y parado para que podamos *leer* lo que el mundo nos habla de manera homogénea. Pero los círculos que se me aparecían, como el círculo que se apareció mágicamente mientras reflexionaba sobre cómo debía ser esta investigación, eran singulares, eran mis círculos. Con las preguntas que le he hecho a la Historia del arte sobre el hecho artístico, he aprendido que hay otras percepciones, algunas cosas sobre la estética. Los objetos se revelan en su aquí y su ahora, son portadores de información simultánea y momentánea. El artista toma estas apariciones, desapareciendo del mundo dado en esas peregrinaciones a lo absoluto. Más tarde manipula el mundo para transmitir, o no, esa percepción. Aparecerá por lo tanto el hecho artístico que, a su vez, hace desaparecer al espectador. Hablaremos sobre el recorrido que se da entre las

⁵⁰ Definición de la Real Academia de la Lengua. Consultado 16/07/2014.

peregrinaciones a lo absoluto hasta que se transmite la experiencia de manera subjetiva a un hipotético espectador, manipulando esa información en los espacios uterinos. Aparecer, desaparecer, aparecer, desaparecer. Esta es la tensión circular que mueve el arte.

Ahora tengo que tomar partido y aparecer en el texto, leeré el mundo. A continuación os relataré de la única manera que se me ocurre más idónea, narrando en primera persona, los peregrinajes y la experiencia que he sacado de ellos.



IMAGEN 8b. Detalle de mi brazo con imprimaciones circulares por contacto con un tornillo mientras leía. Lugar *Esto es una plaza* Madrid 2014.

El hecho de cambiar de ritmo narrativo, me ha parecido idóneo para estar en armonía con lo que hemos compartido sobre estas cuestiones tan íntimas. Además el cambio despertará a aquellos que ya estén dormitando. También he decidido transcribir las breves entrevistas que he realizado en páginas independientes pero conectadas físicamente. Me he tomado esta libertad para que juguéis vosotros entre ambas formas de leer la acción. Es más, ante el exceso de material de archivo que se ha generado en estas acciones, he determinado que mi postura iluminará de manera simultánea documentos y conclusiones, tanto los documentos generados de manera más objetiva como los que surgen de la lectura más

subjetiva. Para mí es difícil tomar decisiones ante que deberá ser visualizado y que deberá destruirse. Yo mezclaré documentos según la influencia ejercida por parte de las experiencias, así construiré algunos discursos. Vosotros podéis tomaros la libertad de crear vuestros propios discursos y, porque no, crear vuestro propio texto. Mi meta es elaborar una estructura que funcione de manera orgánica, que pueda crecer con las aportaciones de quien las tenga. Este texto no es la última palabra, no está sellado. Ofreceré conclusiones a modo de sugerencia artística.

Espero que disfruten de la peregrinación con la misma pasión que he intentado transmitir en este texto.

5.2 Moverse en bicicleta por la ciudad de Madrid.

Moverse en bicicleta por la ciudad de Madrid es desagradable, puede acabar por borrarte la sonrisa en cualquier estupenda mañana. Qué lástima... Exactamente esto es lo que pensé en una estupenda, por soleada y fresca, mañana mientras buscaba un lugar para asegurar mi bicicleta. Era principios de Abril del año 2014, por fin el agua dejó paso a un tímido sol. Después de mucho probar en el portero automático, ya que no recordaba el número y las obras del cercano Mercado Barceló impedían oír nada que saliese de ese aparato; sonó la vibración casi estándar, que anuncia que alguien está pulsando el botón con el signo de la llave, te abren. Al llegar al final de la antigua escalera de madera, permanecí un momento en el rellano perplejo ante un pequeño mueble de cristal, similar a una vitrina. Detrás de la siguiente puerta se hallaba, sin duda, el estudio *Colectivo beneficencia*. Experimentaba esa profunda sensación que ha debido hacer vibrar el corazón de los artistas cuando, en algún momento de su formación, se ha acercado al primer paso de su proyecto. Habían pasado ya algunos meses que estaba preparando esta primera incursión en un estudio ajeno para entrevistar a los artistas sobre los protocolos artísticos, y debía pasar a la acción. En ese momento tuve una condensación de información y recordé el porqué estaba allí.

Mi inquietud surgió una calurosa mañana cuando estaba en el taller de mi colega Pedro Peña. Él me lo había dejado para que pudiese terminar unos trabajos. Me encontraba sólo en aquel espacio, tenía mi portátil abierto y sonaba una música muy relajada. Mis materiales de pintura no eran suficientes para la tarea que me había propuesto, y era necesario tomar prestado algún vaso, algún pincel e incluso apropiarme de algún color. Al mezclar un poco de pigmentos de azul cobalto que había encontrado en un bote cilíndrico de cristal con algo de aceite, todo de primera calidad, me paré en seco y tomé asiento. Contemplé a mí

alrededor como me estaba diluyendo en un entorno de trabajo ajeno, me sorprendí sorprendido (Imagen 8c). Ante mí se apareció ese espacio. Las líneas que hacían los barrotes al transparentarse por detrás de los ventanales, estaban representadas en la obra de mi compañero. Las rayas surcaban todo el espacio. Estas líneas que comenzaban de las sombras se continuaban por las juntas de las losas del suelo y subían por las esquinas de la mesa, avanzaban por los surcos que un elemento afilado rasgó en la madera de la mesa. Finalmente ascendían por el bastidor y deambulaban encima de las manchas de color. Todo el espacio era un camino relacionado de perfiles de alguna idea, había un diálogo entre el espacio y la obra. Todo allí era una narración encadenada, o por lo menos así caprichosamente quise verlo desde que leí *Las líneas de la mano*⁵¹ de Cortázar.



IMAGEN 8c. Detalles de una composición pictórica y panorámica del taller de Pedro P.

La intención de plasmar el movimiento puro y aparentemente aleatorio de la acuarela movida por el alcohol, el proyecto que me llevo a pedir ese espacio, podía esperar. Me fui a por mí cámara y empecé a tomar apuntes visuales del espacio, sin saber el por qué en ese momento. Los documentos y la experiencia se guardaron debajo de la cama, acumulando polvo. Todo quedó archivado.

Pasó algún tiempo. Me aceptaron en el Máster en Investigación en Arte y Creación de la Universidad Complutense. Se me pedía una idea para investigarla, para poner en práctica la teoría. Creo que dudé poco, creo... Los espacios de trabajo creativo era un asunto succulento, lo puse sobre la mesa y procedí a diseccionarlo. Lo primero que se me ocurrió fue entrar a trabajar, convertir estos espacios en mi paisaje visual. Pero en eso había poca

⁵¹ CORTÁZAR, J. (1965) *Historias de los cronopios y las famas*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara. P-56.

investigación, era yo y el espacio acomodado a mí, así que seguí pensando. Podría enriquecerme si les preguntaba a los artistas como trabajaban ellos, cuáles eran sus rituales y aplicarlos a mi metodología. Sonaba interesante. Comencé a reflexionar ayudado por mis tutores (círculos, círculos...) Debía entrar y dejar que la acción en sí misma tomase forma según los acontecimientos. Aprovecharé, me dije, estas primeras incursiones para hacer un detallado análisis del espacio, de las reglas de los estudios, del modo que lo haría un antropólogo. Es más, tenía una asignatura en la que me solicitaban un trabajo que analizase un entorno social, hecho. Lo primero era leerme a Bordieu y *sus reglas de arte*⁵², además de Geertz y su relato *Riña de gallos en Bali*⁵³. Era hacerme el antropólogo, de una manera algo indómita. Aprovecharía para analizar los códigos establecidos, entrevistar a los artistas y realizar algún tipo de proyecto artístico. Podría presentar un modelo probado de trabajo para realizar este proyecto de manera más amplia posteriormente.

Me puse a investigar en la teoría navegando entre los libros con las herramientas que había aprendido en la Licenciatura de Historia del Arte. Mientras, enriquecía mi discurso *hablando* con algunos muertos ilustres y otros ilustres, a secas (leer). En la búsqueda de artistas, decidí preparar una carta de invitación para sugerirles que participasen en este proyecto. Si respondían favorablemente a la invitación, contactaba con ellos personalmente y concretábamos una cita. Como un primer experimento no debería excederme en el número de artistas y la elección tenía que basarse en criterios sencillos. Debían residir en Madrid, trabajar en un espacio uterino y ser relativamente cercanos. Además, debe ser un muestreo amplio en cuanto a la naturaleza de la disciplina del creador o su relación con su espacio uterino. Estos criterios, como es normal, fueron deformándose según las necesidades o caprichos que surgían.

La maleta para iniciar estas primeras peregrinaciones debía contener, además de sustrato teórico, algunas herramientas que me facilitaran generar documentos para trabajarlos e investigarlos en el dispositivo:

- I. Grabadora digital Panasonic modelo RR-US360. Color plateado mate.
- II. Cámara de fotos digital Nikon D3100 con objetivo Nikon DX 55-200 mm.
- III. Libreta Enri formato A5, 80 hojas cuadriculadas.

⁵² BORDIEU, P. (1997) *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Ediciones Anagrama.

⁵³ GEERTZ, C. (2001). *Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali*. En *La interpretación de las culturas* (pp. 339-372). Barcelona: Ediciones: Gedisa.

- IV. Un bloc de Canson para acuarela y acrílico, formato A4 de 300 g/m2 textura media. Treinta páginas.
- V. Un pincel Squirrel 640F mod. 8.
- VI. Un pincel Squirrel 640F mod. 6.
- VII. Bote acuarela Van Gogh color Azul Ftalo, 10 ml.

Los primeros artistas iban poniéndose en contacto conmigo, respondían a la invitación pidiéndome más información sobre el proyecto. Nos escribíamos y terminamos hablando por teléfono. Se empezaron a cerrar citas, la maquinaria estaba en marcha.

Ya en la puerta de mi casa, haciendo extrañas maniobras para poder llevar las dos mochilas en la bici, me pregunté cariñosamente *¿A dónde crees que vas con esto?*

5.2.a Colectivo *Espacio Beneficencia* (Madrid)

Inspiré con fuerza y golpeé la antigua puerta de madera. En esa puerta donde me paré en seco y recordé el porqué estaba allí. Supongo que esto de repasar los porqués, será un ejercicio común a todos los que tienen que comenzar alguna tarea nueva, cuando intuimos que va a ser excitante. Al llamar a la puerta escuche una voz que surgía de dentro y me invitaba a entrar. José y Julia estaban allí dentro, en su taller. El estudio Beneficencia es un espacio compartido, donde los artistas rentan una porción del espacio para trabajar. Decidí incluir este modelo de espacio compartido porque me brindaba la oportunidad de conocer una realidad interesante, los espacios de creación colectiva. Estos son espacios abiertos que pueden contribuir a la relación entre diferentes creadores. De este estudio, me limitaré a conocer personalmente a dos de ellos.

El espacio, a simple vista es agradable y amplio, estaba ordenado. Es un paralelepípedo de unos 100 metros cuadrados, con cinco ventanas que dan al Sur y puertas en las dos caras menores. Una por donde entré y la otra, cerrada, que desconozco su función. En la parte Norte, en mitad del rectángulo, están situados los espacios de José y Julia, uno sigue al otro, según este orden. Se mantienen separados de manera simbólica por un caballete. El suelo es de laminas de madera cuarteadas por el tiempo, pero la madera está tratada de manera que resulta agradable. El techo tiene dos ventiladores de aspas blancos y el sistema de iluminación son fluorescentes. Al fondo hay una confortable butaca estampada, como las antiguas. Después de los saludos, José y yo, nos dirigimos al fondo,

nos sentamos frente a frente. Voy sacando los materiales encima de la mesa y Julia se retira a su lugar de trabajo. Ella se pone la música en sus auriculares y, desaparece del panorama.

- **José Antonio Reyes (1976).** <http://joseantreyes.blogspot.com.es/>

Este sevillano realizó sus estudios de Bellas Artes en esa misma ciudad, lleva sólo unos meses en Madrid. Ahora está en proceso de cambio de su obra, antes pintaba en pintura de caballete. Ahora está en otros objetos y el proceso es totalmente diferente, hace dibujos en plena oscuridad y transparencias desde la pantalla del ordenador. Para sus rituales escucha música. La necesidad de crear es lo que le motiva, *es un goce en sí misma*. A la pregunta de lo que destacaría de su taller, me responde que el espacio en amplitud no le importa, ha trabajado en espacios pequeños y otros grandes, lo que si destaca es que hay profesionales que sólo pintan cuadros que le caben en el coche... en su habitación hace dibujos pequeños. Siempre había estado trabajando solo, cambió ahora en Madrid por probar la propia experiencia de trabajar en un espacio colectivo. El mismo, recuerda que ha aprendido más en la relación con los compañeros de profesión que la institución universitaria donde estudió. La relación que se construye cuando dos personas se conectan en una conversación es muy nutritiva, hablamos de ello un buen rato de manera extra-oficial. Quizás esto es lo que más nos seduce de nuestra conversación, la inspiración se da en cualquier parte, en el día a día se pueden dar las peregrinaciones a lo absoluto, luego se vuelve a los espacios uterinos a crearlo, pero por el camino quedan muchas conversaciones, esta es una de ellas. El trabajar en un espacio compartido, de esta naturaleza fuerza la relación con otras personas del mismo ámbito artístico, una buena conversación puede ampliar mis posibilidades al tener que defender la idea transmitida, es interesante. En esta idea dejamos gran parte de nuestra charla, luego lo trabajaremos, conversaremos delante de un *lienzo en blanco* de todo esto. Su mono de trabajo es un objeto que le libera, él me destaca la relación que tiene con su mono. Lo usa para limpiar pinceles, manos y cualquier cosa que necesite de ello. Me encanta saberlo, siempre sospeché que cuando pintamos nos imprimimos en el mundo, por eso lo de subjetivamente pintarnos a nosotros mismos. Por lo demás, después de una grata y divertida conversación, puesto que es una persona que se presta a tenerlas, lo primero que hago antes de meterle mano a su espacio de trabajo es pedirle que me exponga un plano simbólico de su espacio creativo para que pueda contraponer mi experiencia con su mapa mental. Expondré los dos espacios de manera simultánea (Imagen 9).

Guardo la grabadora. Nos levantamos y vamos a la mesa, pero no la 5, donde enseña sus trabajos, vamos a su punto **1**, a trabajar.

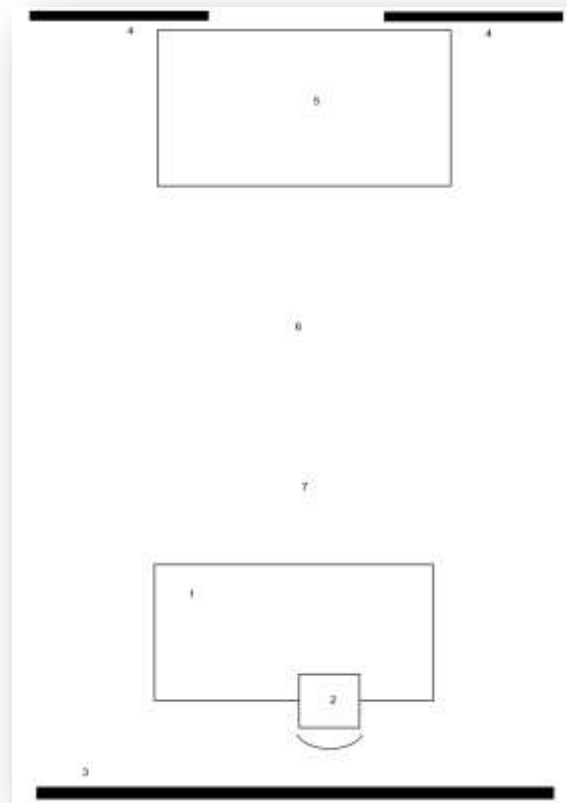


IMAGEN 9. Plano simbólico de taller según Jose Antonio Reyes.

LEYENDA IMAGEN 9.

1. La mesa

Ahí es donde se ejecuta el trabajo, donde la obra se hace física. Pinto, creo pequeñas esculturas, y sobre todo dibujo. También trabajo con el ordenador y escucho música. y a veces como.

2. La silla

Para trabajar junto con la mesa, pero es un elemento móvil, también me sirve para las reuniones en otra parte del estudio o incluso para poner los pies en horas de descanso. Tiene bastante bien cogida la horma de mi culo.

3. Pared con tableros

Esencialmente para colocar obras bidimensionales una vez realizadas, no para trabajar.

4. Ventanas

Por donde ya no entra ni la inspiración, aunque las deje abiertas.

5. Mesa

Mesa para enseñar mis trabajos a los invitados.

6. Pasillo

Lugar de paso y de reflexión.

7. Vacio

Vacio que se llena con los utensilios propios de trabajo, desde revistas a latas de pinturas.

Antes de sentarnos, errabundeo por sus cosas mientras me va explicando su zona de trabajo. Me enseña su mono lleno de salpicaduras, a modo de lienzo. Es un mono blanco de una sola pieza. Su mesa es menuda, un tablero madera negro sobre patas grises metálicas, que sostiene una caja de pinturas (que luego descubriré que es una obra) cinta de carrocero, un bloc y algunos objetos de trabajo. La silla se ubica donde suelen estar las sillas, debajo a una distancia prudencial. Se puede desplazar en el pequeño perímetro que ha dejado entre los muchos materiales que hay alrededor de la mesa. En la pared del fondo cuelga una obra compuesta de seis por ocho paneles de formato A4 de lienzo, que veré después que son fragmento de lienzo reciclado de obras anteriores, donde se escribe la frase *Paint is not trendy* terminadas cada un color diferente a mano. En el suelo hay bote de vidrio reciclado a modo de bote para guardar pinceles, de menestra de verduras más concretamente. Cola blanca, posavasos de marca de cerveza Dawat, herramientas como destornilladores, pinzas, cables variados, tijeras, un metro, bolígrafos, lápices alpino, botes reciclados de patés de casa tarradellas, otro de carretilla lleno de cavos, pliegos de papel de lija, grapadora de lienzo, un tiento casero, unos folios punteados que han funcionado para el estarcido de la obra que cuelga de la pared lleno de restos de carboncillo, tablas de lo que parecen marcos. Hay una mesita auxiliar con una botella de agua, fijador en espray, laca líquida, una letra A dorada, una guita y algún vaso de plástico vacío. Más atrás hay una bolsa de Ikea llena de basura, dos carpetas A-Z y bolsas de plástico llenas de cosas. Hay un montón de revistas, unas diez o doce, la primera de *El cultural*. Al lado de la mesa también tiene un mueble de cestas para ordenar, vacío. Por último veo que tiene algunas barras con orificios que desconozco su nombre y uso. Todo parecía ordenado en un primer contacto visual, conforme me he ido acercando veo un caos que se sostiene visualmente por una buena composición, me imagino que tendrá su orden, como todos... Sus zapatillas de estar por casa, de esas de estampado estilo tartán tan clásicas, descansan ocultas entre algunas latas de pintura.

Luego ojeamos sus obras, una caja de pintura, sorpresa, que esconde miles de pegotes de pintura directamente sacados de sus botes, *Bête comme un peintre*. Muchas postales de Duchamp donde las había sometido a recortes de su cara en forma de piezas de puzle. ¿Qué podríamos hacer? Sacamos el papel de acuarela y la acuarela, la conversación nos ha llevado a reflexionar sobre lo interesante y enriquecedor de las relaciones, ¿y si mezclamos? Lo vemos muy claro y desde ese momento decido que esa es una buena metodología, esta es la clave, conversar y plasmar las conversaciones. El saca el folio de su estarcido e imprime la palabra *is not* en el folio. Dudo un poco y dejo dos gotas agua encima

de las palabras. Luego las coloreo con un poco de acuarela azul... lo rociamos con un poco de alcohol y dejamos secar. Hacemos la misma prueba dos veces, el resultado nos convence. Se ha producido un hecho interesante, hemos generado material plástico desde una conversación sobre la propia creación.

Esta primera conversación ha generado una forma de llevar la conversación a otro lenguaje. El proyecto me ha sugerido una forma de producción que puede ser sumamente interesante si, al final de estas primeras entrevistas, sumo todo el material en *algo*.



IMAGEN 10. Composición fotográfica de la visita al estudio de José y ejemplo de texturas (entrevista subjetiva).

Entrevista Transcrita José.

Yo: Para estar cómodo trabajando ¿Trabajas con algún tipo de música? ¿Tienes algún protocolo en especial?

Jose: Yo siempre trabajo con música. Para mi es algo fundamental en todo lo que hago. Me suelo poner Radio tres y consumo casi cualquier cosa y en cualquier parte, por supuesto que también lo hago trabajando. También puedo poner algunos videos de Youtube. Además de esto, no tengo demasiadas manías. Suelo usar la bata como trapo para limpiar los pinceles, me resulta muy agradable y rápido. No entiendo bien el por qué, pero termino convirtiéndome yo mismo en el trapo. Bueno, allí están también las zapatillas que me suelo poner siempre que estoy trabajando, me siento mejor al ponérmelas.

Yo: La forma de trabajo ha cambiado respecto al pasado, que era más pictórica ¿Cuáles han sido estos cambios, si es que los ha habido?

José: Antes era pintura de bastidor y caballete. Antes eran muchos días delante del cuadro, trabajando esa idea previa. Ahora cambio, en dos días he podido resolver un reto. Hay un cambio muy importante. También cuando hago los dibujos, necesito oscuridad. Me gusta comenzar los dibujos partiendo desde una caja de luz, bueno... la misma pantalla del ordenador donde ya he resuelto la idea. Luego ya enciendo la luz y voy terminando el dibujo.

Yo: ¿estás más cómodo en este formato que en otros que realizabas anteriormente?

José: Es diferente. Sobre todo es el no enfrentarte a un papel en blanco. Ya sé cómo va a quedar la obra y el trabajo se ha repartido en diferentes fases, ya no pesa tanto el proceso manual.

Yo: Jose, he estado recopilando información e indagando sobre el proceso creativo. Pienso mucho sobre la excepcionalidad del hecho creativo y, para descifrarlo, me interesa mucho averiguar si existe alguna diferencia entre la vida ordinaria y el hecho creativo. ¿tú qué piensas sobre esa diferencia entre crear una obra de arte y hacer cualquier otra cosa?

Jose: entre el día a día y hacer otra cosa. Yo tengo la necesidad de crear, para mí la creación en sí misma es un goce. Estoy dedicado a la creación y veo poco fuera de estar creando. Si, es una necesidad.

Yo: en relación con el espacio, de la relación de tu cuerpo con el lugar de trabajo ¿qué destacarías?

José: Bueno, supongo que el espacio en sí mismo, su tamaño no le importa. He trabajado en espacios pequeños y otros grandes. Quizás si pueda influir que en los pequeños terminas produciendo obra de menor formato. Tengo un amigo que sólo pintan cuadros que le caben en el coche... Yo en mi habitación sólo hago dibujos pequeños. Siempre he trabajado solo, en cambió ahora en Madrid me he metido en un estudio colectivo por probar la propia experiencia de trabajar en un espacio de relación. Para mí, recuerdo que he aprendido más en la relación con los compañeros de profesión que la institución universitaria donde estudié.

Yo: o sea que ¿Qué se crean conexiones que enriquecen las visiones para abordar un problema, cuando ha conexiones/conversaciones con otros creadores?

José: Exacto. Mira si se llega a conectar con alguien, la experiencia de conversar sobre algún problema puede ser positiva. Yo tenía un amigo en Sevilla que trabajábamos juntos en algunas ocasiones que me solicitaba ayuda. Si en un espacio colectivo no me funcionasen esos compañeros, podría buscarme otros compañeros.

Yo: Me interesa mucho lo que me dices. Y destacaré sobre todo la actitud ante la creación en cualquier momento y, que en algunas las conversaciones puedes llegar a conectar y resolver algún problema. Yo he traído un bloc de acuarela y un poco de pintura para sacar algún archivo o crear alguna experiencia de estas entrevistas, pero no sé bien que hacer ¿Cuándo te parece que debería ponerme a recopilar estos documentos?

José: Creo que tiene que surgir. En algún momento de la entrevista, cuando tengáis cosas habladas, debe surgir esa conversación. Algo natural.

Yo: Perfecto me parece interesante. Nosotros ya hemos hablado de crear y de lo enriquecedoras que pueden ser las conversaciones para adelantar ¿Qué te parece si nos ponemos a averiguar cómo puede ser ese formato de trasladar la entrevista al papel?

José: Estupendo

- **Julia Cuadrado (1983).** <http://www.juliacuadrado.com/>

Una vez terminada mi entrevista con José, invito a Julia a empezar. Ella se trae su pequeña estufa. Aprieto el botón de grabar, comienza la conversación.

Destacaré que para ella el espacio ideal de trabajo es donde haya espacio para guardar cosas, pero le gusta la compañía. Le gusta estar sola para poder ordenar las ideas pero, estar mucho tiempo sola *le da vértigo*, interesante. Se puede entrar en un bucle infinito, se puede caer en el abismo donde se pierde la mirada. Cuando se está solo en las peregrinaciones a lo absoluto se pierde la relación con el espacio-tiempo, no vale cualquier sitio, ella necesita mucha luz natural. Se pierde el apetito y prefiere perderse entre el desayuno y la comida para el trabajo más duro, la tarde es más reflexiva, más suave, se vuelve en los momentos más agradables. La grabación hecha con la vieja grabadora digital, está sucia, parece que suena una leve fuente, me envuelve y relajo mientras recuerdo la entrevista. Ella sigue, me comenta que los collages en los que está trabajando, los puede hacer en colectivo. Para pintar si necesita estar sola, se abandona y baja la guardia. Por esto, yo sólo estaré en sus trabajos de collages. Destaca que llega un momento que no estás tú controlando, no es lo mismo que algo cotidiano. Se pone música según lo que quiera pintar, quiere controlar el ritmo de su cuerpo en armonía con lo buscado. Esto del ritmo de la música me gusta, lo comparto. Me interesa saber que le gustaría comer en su día ideal de trabajo. Me dice que las mañanas son saladas y las tardes son dulces, esa es la onda que le seduce. Se da caprichos, pero no le gusta comer en el espacio de trabajo, le pone nerviosa. Pero sus piezas de chocolate, entre trabajos, le alegran la tarde. El estudio se va construyendo poco a poco, conforme lo viva va recopilando cosas que coge de la calle, como una pequeña pieza de lego a modo de vínculo con el exterior. Se empeña en ordenar los fragmentos pero de manera casual, las cosas van tomando vida propia y se reordenan fuera de su control. Sabe dónde están, pero cada cierto tiempo debe ordenarlas de nuevo. Terminamos la entrevista y hablamos un poco, traer las cosas del exterior y ver cómo se comportan en el estudio, compartir para no caer en el vacío. Estas líneas serán las que nos motiven. Nos levantamos y me da su plano simbólico de su espacio de trabajo (Imagen 11), no lo puedo traducir. Ella dice que es limpio, era simbólico: me vale. Nos levantamos y husmeo por allí.

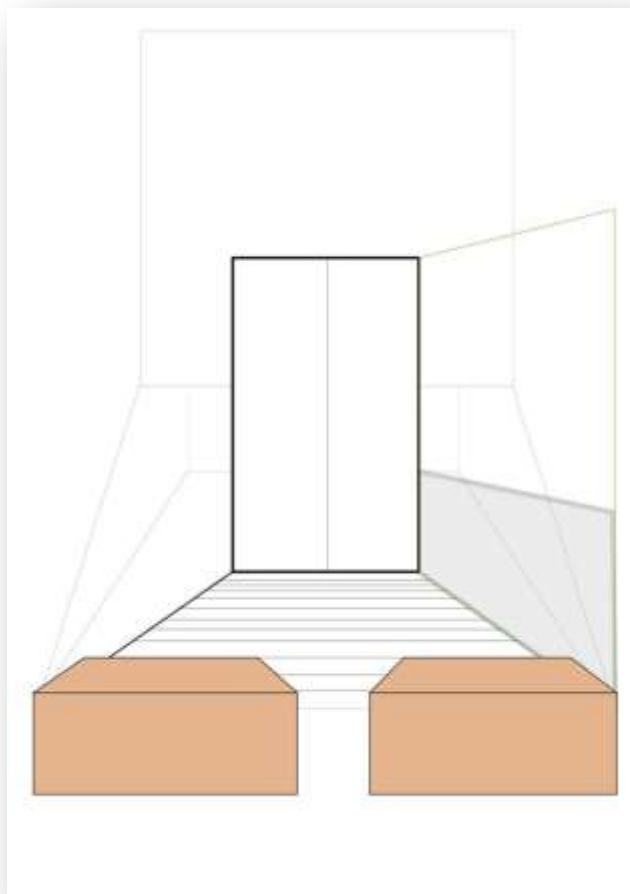


IMAGEN 11. Cartografía simbólica de su espacio de trabajo, Julia Cuadrado.

Tres paneles y el caballete, acotan a este y oeste, su espacio de trabajo dentro del estudio. Una mesa, una silla y otra mesa detrás. En la mesa descansa un corcho tamaño folio donde hay una fotografía mutilada. Otras fotografías pululan por la mesa. A unas le falta el rostro recortado o los tienen pintados, parecen escenas importantes en blanco y negro de la historia política. Alrededor, utensilios de corte. Ha traído y enchufado la estufa, casi no me he enterado. En los límites de su espacio, cuelgan grandes siluetas en papel de acuarela, que también es faltan el rostro, me parecen muy sugerentes. Algo de acuarela, con sus pinceles en el límite de la mesa. Seguimos estirando la conversación mientras me descubre sus rincones, y me detengo en seco delante de una papelera metálica que se me había escapado, contiene los detritos de sus trabajos. Un buen número de recortes se depositan allí y los miramos, creo que llegamos a un acuerdo, estos restos nos hablan. Cogemos el folio y componemos una figura con varios restos, luego pongo otras dos gotas de agua y acuarela.

Lo vemos y nos gusta, estamos satisfechos. Mientras se seca la composición, ojeamos las obras que le faltan el rostro, quizás los rostros, la identidad de esas figuras pueden ofrecer más a nuestra conversación. No estamos solos, estamos los dos y esto se traduce por rellenar con los restos que ha vaciado en su soledad, hemos conversado, hemos ordenado los detritos y todo de manera ordenada y tranquila. Todo en armonía con ese plano limpio y simbólico. Ha sido agradable y relajado, hemos hablado de identidad y de lo encontrado, de componer esos fragmentos. De mirar al vacío y sentir vértigo.

Me he nutrido en esta conversación, sobre todo en lo que se refiere a la presencia del creador en el hecho creativo. Pienso en la elección de fragmentos del mundo que terminen construyendo una realidad hecha a la medida de las necesidades, un moderno hotel existencia. Las composiciones

Recojo mis cosas y me acompañan, ambos. Hablamos sobre el mercado del arte, sobre la situación madrileña y las inquietudes que teneos como creadores en este difícil panorama. Ha sido muy enriquecedor conocer este primer estudio de la mano de los artistas, hablar y conversar plásticamente. He comprendido que las entrevistas tienen que estar de la mano de una experiencia vital.

.



IMAGEN 12. Composición fotográfica y ejemplos de texturas (entrevistas subjetivas) en estudio de Julia Cuadrado.

Entrevista transcrita Julia Cuadrado:

Yo: Julia me interesa la relación que tenemos con los espacios de creación ¿Qué me puedes destacar de estos espacios en comparación con los otros? Y ¿Cuál sería tu espacio ideal?

Julia: todos queremos tener más espacio, para meter más cosas pero con tener un espacio donde ponerte a trabajar es suficiente. En casa tengo espacio, pero necesito salir y estar con más gente. Soledad/compañía, es una relación amor odio. Para pensar si me gusta estar sola, con gente no me concentro.

Yo: ¿No te gusta estar sola mientras trabajas?

Julia: Me da vértigo, hay que compensarlo. Puedo entrar en un bucle y caer en un abismo. Puede llegar a ser duro. Me gusta el feedback. Todos los caminos te llevan a algo. No creo que haya una manera única e idílica de crear.

Yo: En esos momentos de soledad ¿desaparece el mundo? ¿Para crear que necesitas tener?

Julia: Si esos también me dan vértigo. Necesito poco, soy como las plantas. Me gusta la luz natural. No suelo comer donde trabajo. El mejor momento de trabajar es entre el desayuno y la comida. Es un momento que me sale más mecánico a diferencia de las tardes, que son más pesadas. Por lo tanto tienen que ser trabajos más suaves, las mañanas trabajos más duros. Creo que el día se divide en esos dos ritmos, no lo había pensado nunca, pero sospecho que así es.

Yo: Tienes alguna preferencia por la armonía del espacio ¿música?

Julia: Depende de lo que hago. A veces no. No me gusta ponerme música en todos los trabajos. Si estoy haciendo algo mecánico sí, pero si tengo que pensar me molesta.

Yo: Y ¿la gente?

Julia: (sonríe) Si, también me sucede algo parecido. Ahora estoy aquí y hago varias cosas a la vez, ahora estoy en collage. Para pintar si necesito estar más sola. Antes estaba en otro colectivo y éramos dos personas. Pintar es muy profundo para mí, se me va un poco la olla. Me cuesta mucho ponerme manos a la obra delante de otras personas. Cuando me abandono en la pintura bajo la guardia. Dejas de ser tu mismo. Allí en esos momentos si hay música, depende de lo que haga. En cada onda hay una música. Es lo que me haga vibrar, es difícil explicarlo.

Yo: Si tuvieses que definir una sensación agradable, si pudieses elegir como debería estar tu cuerpo ¿Qué me dirías?

Julia: Me gusta darme caprichos, y me los doy. Podría decirte que las mañanas son saladas y las tardes dulces, esos son los sabores que me vienen a la cabeza.

Yo: Un día especial que vas a por todas, ¿qué hay de comida?

Julia: No me gusta comer en la mesa de trabajo, me pone nerviosa la comida y me rompe el día. Puedo traer algo de fruta y, eso sí, las tardes con chocolate.

Yo: De tus talleres, cuando tú los humanizas o quieres estar cómoda allí ¿Qué destacarías?

Julia: Suelo traerme cosas de la calle, periódicos o chorradas varias. Por ejemplo, me he traído una pieza de Lego de la calle y la he puesto por la mesa. En casa no puedo hacer estas cosas. No suelo ser demasiado maniática tampoco en cuanto a repetir rituales. Pero la calle me da cosas que me atraen y me gusta traerlas, aunque al principio no sé porqué. Quizás nunca tengan un porqué. Pero muchos de esos objetos, cuando me traslado de lugar, los devuelvo a la calle. En mi casa me tuve que plantear ordenar mi cuarto porque ya estaba demasiado desordenado. Sí que me gusta que mi entorno esté ordenado, saber que están ahí, eso me tranquiliza. Aunque perdidos, están por algún lugar.

Yo: Me interesa esto de saber dónde están las cosas, más o menos ¿Crees que podrías trazar un plano subjetivo para ubicar las cosas que habitan tu espacio simbólico?

Julia: No lo había pensado pero me parece interesante. Aunque sería difícil de traducir para otras personas, podría intentarlo.

Yo: acabo de tener una experiencia muy interesante con tu compañero José, hemos llevado la entrevista a unos trabajos visuales conjuntos, unas conversaciones pictóricas ¿Qué te parece la idea? ¿Podríamos establecer una conversación, con esto que hemos hablado?

Julia: Me parece interesante. Si quieres vamos a mi mesa y seguimos hablando...

5.2.b Aula de pintura 401-*La cuarta planta*, Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense (Madrid).

Una vez ya he probado mi método, tengo que rodarlo. He tenido una experiencia muy enriquecedora en un estudio compartido. Veo interesante probar el método en otros *espacios singulares*. Barajo la posibilidad de probar mi modelo en los espacios que alumnos de Bellas Artes toman de la facultad, hablo con dos compañeros que están trabajando en estos espacios y ellos acceden, allí nos veremos. Preparo el bloc de acuarela, los dos pinceles, un pequeño bote de alcohol y el bote de acuarela azul. Cámara y grabadora, lo de siempre ¡a las diez y media allí!

Al abrir la puerta del aula 401, me recibió una bocanada de perfume de trementina mezclada con ese extrañamente agradable olor que se desprende de los botes de espray de colores. La sala era enorme y estaba bien iluminada por amplias ventanas, cuatro personas estaban trabajando en mesas o caballetes, pero los que yo buscaba estaban arriba, en la segunda planta del aula. Allí estaban ellos, metidos en tarea. Después de un momento de saludos y breve recorrido por un espacio lleno de huellas de muchos artistas, detalle que me llamo la atención, nos pusimos a hacer las entrevistas.

- **Gonzalo Fuentes (1991)**

Nos sentamos en unos taburetes al lado de su mesa de trabajo. Me interesa el espacio donde está trabajando. Le gusta la amplitud porque puede acumular varias obras de manera paralela. Sus obras son de gran formato, hablan entre sí y va trabajando dando saltos de una a otra. Le gusta trabajar cuando no hay nadie, o poca gente. Para ello se va temprano al espacio, de manera muy relajada va preparando el diálogo con la obra, la observa un buen rato y cuando ya se puede leer, comienza a trabajar. Cuando crea, a nivel emocional, hay un momento de calma, los problemas del cuadro son suficientes para centrar su atención y olvidarse del resto del mundo. Recuerda que es similar a cuando está haciendo algún deporte, está alerta. Puntualiza que su obra quiere ser dinámica, quiere hablar de lo actual del mundo virtual, descompone imágenes de revistas de arquitectura, las tritura y moldea en programas de retoque fotográfico. En su mezcla recuerda su historia de las imágenes, mezcla colores y se construye sus espacios abstractos que visualmente le funcionan. Luego imprime su boceto y lo lleva al taller, allí lo amplía en su lienzo. Le gusta correr antes de desayunar e

ir al trabajo. Nunca ha tenido un estudio propio y lo único que pide es espacio, ya se amoldará. Usa espray y grandes lienzos, quiere metros. Su mesa es caos, aunque sus cuadros tienen un orden aparente, lo vemos. Nos levantamos y me sigue explicando que a pesar de sus intenciones de pulcritud, el caos siempre se apodera de algún fragmento de la obra ¡Mira! Dijo mientras me señalaba con el dedo una pequeña mancha, casi imposible de ver, que nace de su obra. Ya nos habíamos levantado y empecé a tomar apuntes y sacar fotografías del espacio. Todo estaba como apilado, un boceto descansaba en un extremo de la mesa, restos de cinta de carroceros por doquier, botes de espray destaponados se disponían majestuosos entre las cosas, parecían que en todo momento estaban deseosos de seguir trabajando, aunque quizás esa percepción de vigor la tenga por los valores asociados a estos botes con el grafiti, no lo sé. Me da su cartografía simbólica del estudio (Imagen 13)

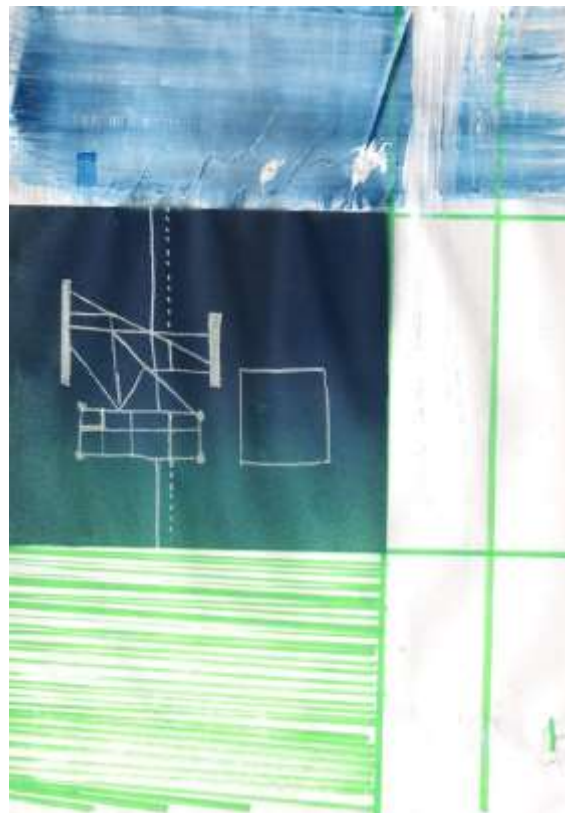


IMAGEN 13. Cartografía simbólica del estudio de Gonzalo (20 x 29 cm.)

Me acerco a un boceto, lo tomo y lo superpongo a la obra que está realizando. Me interesa el proceso. Hay líneas maestras a modo de esqueleto que sostienen colores, muy vivos y algunos incluso ácidos. Hablamos de esos planos, que recuerdan a las delirantes cárceles de Piranesi, escaleras imposibles, orden aparente que esconde un delirante caos, no hay espacio que haya sucumbido a la gravedad, todo está en el aire. Nos sentamos y hablamos de ello. En un momento de la conversación saco el bloc y arranco unas hojas, seguimos hablando de la in-construcción plasmándolo en delgadas líneas con el rotulador. Mientras hablamos, giro la cabeza y veo sus zapatillas de trabajo entronadas en una silla empastada de colores, al igual que las zapatillas. Ese espacio no es aparentemente de nadie, pero el paso del tiempo ha ido acumulando tantos arañazos de color que, esa coloreada materia ya está en proceso de reclamar su soberanía. Vuelvo al papel, Gonzalo ya ha trazado algunas líneas a modo de caprichosa retícula, le digo que debemos dejar hablar al caos, al color. Dejamos que el color se pose sobre la retícula. Construimos varias composiciones que derivan de nuestra charla sobre el espacio, usando los materiales con que trabajamos por separado en un mismo papel. Me resulta sorprendente el hecho de que las obras son imágenes estáticas, proyecciones fijas de alguna experiencia. La nuestra ha derramado pintura sobre la mesa, huele a tóxico y contiene sonrisas. Lo primero que se me ocurre es el paralelismo que hay como cuando enseñas una fotografía de algo a quién no tiene ningún vínculo con eso, simplemente no puede llegar a recrear la complejidad acumulada en esa imagen. Poder transmitirle a un espectador la experiencia que encierra las imágenes que generamos... eso es el arte.



IMAGEN 14. Detalle de elaboración de una entrevista subjetiva con Gonzalo Fuentes.

Transcripción entrevista Gonzalo Fuentes:

Yo: Este espacio es de la facultad y te has instalado aquí para trabajar durante este año. No es una cesión y al igual que vosotros, cualquiera se puede instalar a trabajar aquí ¿Qué es lo primero que te captó la atención de este espacio? y ¿por qué?

G.F: Bueno, yo suelo investigar antes de instalarme la amplitud del espacio, para ver si puedo o no tener simultáneamente varias obras en ejecución. Me gusta la amplitud porque puedo acumular varias obras de manera paralela. Mis obras son de gran formato, hablan entre sí y voy trabajando dando saltos de una a otra. Tener los materiales esparcidos de manera que me resulten cómodos tenerlos cerca de cada obra.

Yo: En relación con los hipotéticos compañeros que pueden surgir cada día en este espacio, que me dirías.

G.F: Me gusta trabajar cuando no hay nadie, o poca gente. Por eso me voy temprano al espacio, de manera muy relajada voy preparando el diálogo con la obra, la observo un buen rato y cuando ya se puede leer, comienzo a trabajar. Soy bastante tranquilo a la hora de trabajar. Mi ritmo es el normal, me imagino. Desayuno, comida y cena. A veces bajo a las clases y otras me quedo todo el día por aquí. Estamos en esta porción de espacio los tres compañeros de la facultad de Málaga, esto siempre me ha dado una cierta familiaridad con el trabajo.

Yo: ¿Qué hay de especial o diferente cuando pintas, a diferencia de lo cotidiano?

G.F: A nivel emocional hay un momento de calma, los problemas del cuadro son suficientes para centrar mi atención y olvidarme del resto del mundo. Es similar a cuando estoy haciendo algún deporte, estoy alerta. Cuando juego al tenis, por ejemplo, esto en plena concentración dentro de esa realidad, cuando pinto y tengo una meta, todo es eso.

Yo: Que me dirías sobre el nacimiento de tu obra, desde que tienes una peregrinación a lo absoluto.

G.F: Mi obra quiere ser dinámica, quiere hablar de lo actual del mundo virtual, descompongo imágenes de revistas de arquitectura, las trituro y moldeo en programas de retoque fotográfico. A veces estos retoques me dan un cierto aspecto de distorsión que es lo que me devuelve a esa peregrinación. En las mezclas recuerdo la historia de las imágenes, es la contaminación de lo aprendido. Mezclo colores y se construyo sus espacios

abstractos que visualmente le funcionan. Luego imprimo un boceto y lo llevo al taller, allí lo amplio en un lienzo. Al final, los espacios se llenan de abstracción.

Yo: ¿Tu día ideal de trabajo?

.G. F: Me gustaría ir a correr antes de desayunar y después ir al trabajo. Nunca he tenido un estudio propio y lo único que pido es espacio, así que puede ser cualquier sitio con espacio suficiente. Uso espray y grandes lienzos que me demandan metros. Me gustaría trabajar solo, pero que necesitaría tener cerca a algún compañero para poder hablar o tomar cervezas, quien sabe. Estar solo mucho tiempo es aburrido y hablar sobre las cosas o los problemas que van surgiendo sobre el proceso es muy interesante y, relaja.

Yo: ¿Hay algo de este espacio reflejado de alguna manera en la obra trabajas aquí?

G.F: Pues es curioso, cuando me hablaste sobre la entrevista relacionada con el espacio de trabajo, hablé con mi otro compañero. Vimos las diferencias de órdenes de nuestras cercanas mesas. Él mantiene la mesa extremadamente ordenada y yo en cambio, la mantengo aparentemente desordenada. Luego nuestras obras son exactamente lo contrario al orden de nuestras mesas. Eso me ha hecho fijarme que necesito ese desorden, ya que me suelo plantear la obra de una manera muy meticulosa y limpia. Lo necesito porque al final ese desorden siempre termina manchándome la obra y humanizándola, sino parecería algo hecho por una máquina.

Yo: entonces ¿Podríamos decir que el espacio termina devolviendo lo que proyectamos en él sobre la obra? ¿Hay parte del trabajo en lo que hacemos en el espacio donde vamos a trabajar, en común a la obra que sale de allí?

G.F: Si, ahora que lo estamos hablando, pienso que es así.



IMAGEN 15. Composición fotográfica y detalle de texturas (entrevistas subjetivas) de la visita al estudio con Gonzalo Fuentes.

- **Sheila Rodríguez (1991)** <http://sheilarodriguez576.blogspot.com.es>

Al lado de la mesa de Gonzalo, en un rincón, me encuentro con un enorme lienzo de frente, situado debajo de una lámpara de fluorescentes sobre una pared blanca manchada del mismo negro del cuadro. La imagen se continúa por esa ventana que es el cuadro, delante de él un pequeño taburete espera serenamente, ese espacio habla por sí sólo. Me siento atraído por esa escenografía. Para la entrevista, le invito a estar delante de esa estampa, a su espalda, todo aquello. Empecemos.

Lo primero de lo que hablamos es sobre que ella tampoco ha tenido un espacio de trabajo, ha aprovechado los espacios de los centros donde ha estudiado, en la Facultades de Málaga, Salamanca y esta. Quiero que me hable de la diferencia entre lo cotidiano y el proceso creativo, para ella la hay. Estar trabajando en su obra le sorprende, el día a día le habla pero en su obra ella se relaciona de manera especial a modo de recuerdo. Ella pinta en la calle también, ahora lo entiendo

Estar en la calle pintando en una autovía hay adrenalina, sus compañeros también le aportan más acción. Es una actividad muy dinámica que requiere energía, todo lo recordará en el taller, en la tranquilidad del taller. Lo veo en sus cuadros, construye esencias gaseosas relajadas, hace habitables esos angostos lugares abandonados. En la calle da color nervioso al mundo, en el estudio deja en blanco y negro las estructuras arquitectónicas. ¿Un taller ideal? Un lugar amplio con mucha luz, en Madrid y sola. Su día sería relajado con sol, e relaja el buen tiempo y le alegra. Los espacios donde trabaja

Son como rincones callejeros, surgen de improvisto y pasa por ellos de manera casual, no los llena de códigos ni de objetos que la aten. Hay una para en la conversación para que me entregue su cartografía del espacio simbólico de trabajo, ha dibujado un rincón de su estudio.

Un lienzo en blanco descansa en la pared y los trastos están allí desparramados. Es una imagen como la que me llamó la atención al llegar aquí. Seguimos, hablamos de derivas urbanas, de entrar y salir de los espacios, de modificarlos. En medio de la entrevista salta de la butaca y me lleva a ver el cuadro, de camino intento tomar notas de lo que veo por allí.

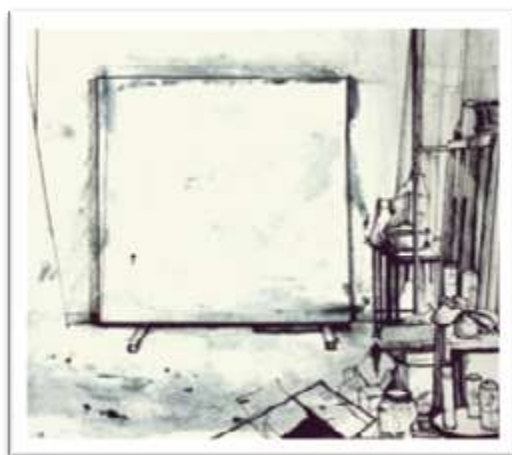


IMAGEN 16. Cartografía personal de su estudio, de Sheila Rodríguez.

Sus zapatillas de trabajar descansan en el suelo, son negras y están cubiertas de blanco, como el suelo donde están depositadas, el suelo las reclama. Al verme observando las zapatillas me enseña su ropa de trabajo, unos vaqueros que bien se podrían camuflar entre su obra. La pared tiene fragmentos de cinta de carroceros manchada de negro dispersos por la pared, restos de algún combate. Hay violentas marcas de negro en los laterales de la obra, en la antaño blanca pared. Hay botes de pintura negra por todos lados, hay pinceles y bolsas llenas de cosas, materiales supongo. Los botes gastados han caído en el mismo lugar donde terminaron su razón de ser, como soldados caídos en un campo de batalla, están diseminados de manera aparentemente aleatoria, pero seguro que narran alguna historia. Me enseña otras obras de naturaleza similar, detrás un amplio ventanal deja ver una bella estampa de pinares, desde allí se puede ver uno de los paisajes más bellos de Madrid. Traigo el bloc, y rápidamente empezamos a hablar del tratamiento del negro que tanto me ha seducido. Queremos hacer algo que hable de esa materialidad gaseosa, ella me guía y yo le sugiero. De vez en cuando levanto la mirada y contemplo esos espacios tan sugerentes. Hablamos de controlar la huella, le damos a los trazos, con un tiempo prudencial para que coja la pintura, con un aerosol lleno de agua y otro de alcohol. Dejamos el azul para hacerlo todo en negro. Hay compañerismo y la conversación es muy activa. Me surge la idea de saber algo sobre la limpieza de los talleres, quizás pueda enriquecerme el trabajo. Tengo las texturas, estas me hablan de un espacio permeable, un lugar donde trabajan varios artistas y se ensucian visualmente unos a otros. He recopilado algo del espacio, tanto de los espacios que no llevan a ninguna parte (¿por qué querría ir yo a ningún lado?), como del recuerdo de los espacios urbanos y el encanto de no servir más que para ser soñado.

Entrevista transcrita Sheila Rodríguez.

Yo: ¿Qué me puedes decir de tu relación con los espacios uterinos dónde hayas trabajado?

Sheila: Si que tengo un espacio de trabajo en mi casa de Málaga, es una habitación pequeña donde suelo trabajar sobre todo en verano. Pero durante la carrera y el Máster siempre he preferido trabajar en el ámbito de la universidad. No me gusta trabajar con mucha gente ni mucho ruido pero considero que estar rodeada de compañeros enriquece el propio trabajo en esa especie de intercambio que se produce de opiniones, formas de ver y modos de resolver el trabajo.

Yo: Me podrías hablar sobre la diferencia, si es que la hay, entre lo cotidiano y el proceso creativo.

Sheila: Claro que la hay. Estar trabajando en mi obra me sorprende. El día a día me habla pero en la obra me relaciona de manera especial a modo de recuerdo. La relación que se produce cuando estoy pintando me atrapa, creo que escapo del día a día.

Yo: Creo que pintas en los muros de la calle, también ¿Qué diferencias hay?

Sheila: Exacto. Son sensaciones diferentes. En el estudio te sientes protegido y tranquilo, las ideas fluyen de una manera más pausada y, surgen ideas de una gran complejidad. Pero en la calle hay más adrenalina, aunque diferente también me aporta mucho. En una autovía con los amigos, la solidaridad y la energía que se produce es muy interesante, te obligas a trabajar a un ritmo frenético. Me atrevo a comparar el trabajo de un escritor de graffiti al de un artista en su taller, a la hora de que cada uno tiene la intención de dejar su impronta aunque de manera y forma diferente.

Yo: sobre las sensaciones que se producen ¿Te habías hecho a la idea de lo que sucede en el proceso creativo según tu formación? ¿Habías escuchado algo sobre este fenómeno de relajarte y crear o, estresarte en la calle?

Sheila: Bueno. Si puedes estar contaminado por algunos comentarios sobre sensaciones o experiencias que han tenido otros, puedes llegar a tener como meta poder tener esas mismas experiencias. Al final te das cuenta de que tu puesto está donde las tengas tú, ese es tu lugar. No creo que debas esperar sentir lo mismo que nadie para crear, debes sentirlo por ti mismo en tus circunstancias.

Yo: ¿Cómo sería un estudio ideal para ti?

Sheila: Me conformo con poco. Si me gustaría que fuese aquí en Madrid. Estoy teniendo una buena conexión con esta ciudad. Una habitación para poder estar sola. Me gustaría poder desayunar mirando la obra antes de ponerme a trabajar. Relajadamente ir estableciendo una conexión. Sería interesante poder tener un lugar de reunión cerca con algunos compañeros para tomarme unas cervecitas y desconectar. Me gusta poder tener cerca a muchos de ellos. Aunque prefiero trabajar tranquila, sola quizás. Un sitio amplio con mucha luz, si hay luz me siento más cómoda y alegre. Eso luego se refleja en la actitud que tengo frente a la obra.

Yo: ¿prefieres algún momento del día en especial?

Sheila: La verdad es que prefiero tarde noche. Me siento más relajada sin el compromiso ese de las mañanas.

Yo: Con lo que hemos hablado sobre las diferencias entre trabajar en un taller cerrado y al aire libre de manera clandestina ¿Qué piensas sobre la contaminación entre estos ámbitos?

Sheila: Bueno la materialidad de lo exterior, a diferencia de lo interior, pienso que es más acentuada. Cuando te llevas una imagen de algún espacio a tu taller y la trabajas, no dejas de convertirla en más agradable y vivible. Cuando esto sucede te obligas a buscar texturas que puedan traducir esa inquietud, hacer más esponjosa la imagen de un sitio áspero.

Yo: ¿y la luz?

Sheila: La luz ya te pertenece. Si estas pintando un espacio en tu taller, le imprimes la luz que te convenga para suavizar las asperezas de, por ejemplo, una nave abandonada. En los últimos años de mi formación me he centrado en la elaboración de un lenguaje pictórico de inspiración expresionista para representar lugares abandonados, destartalados, destruidos, con los que convivo y de los que me he nutrido en mi trayectoria vital. Imágenes metafóricas de una situación social contemporánea que me inquietan y transmiten al espectador una cierta incertidumbre y vacío existencial.



IMAGEN 17. Composición fotográfica y ejemplos de texturas (entrevistas subjetivas) de la visita a estudio de Sheila Rodríguez.

5.2.c MOMU and NOES. Re-significación de lo cotidiano y combinación fantástica entre realidad y ficción. <http://www.momuandnoes.com> Lucía Moreno (Basilea 1982) y Eva Noguera (Barcelona 1979)

Our projects involve active and dynamics subjects, based on a strong foundation of human relationships, the post post modern human condition, the strings that hold them together and the gears that keep them going.

Nuestros proyectos involucran activa y dinámica de los sujetos, a partir de una sólida base de las relaciones humanas, la moderna condición humana salen post, las cadenas que los mantienen unidos y los engranajes que les mantengan en camino.

Las oportunidades están en cualquier parte, de repente te puedes encontrar con un espacio vacío que necesita ser intervenido, con una mancha que quiere ser ampliada o con personas que ofrecen información precisa en los lugares que menos esperas. Así, por casualidad, me encontré con el grupo artístico MOMO and No Es, que venían a dar el taller *CURTAINS GO ON! Sobre Presentar/Performar tu arte en Público*, en la Facultad de BBAA, me apunté. Ellas se presentaron y nosotros hicimos lo propio, en el momento de poner algún hipotético proyecto sobre la mesa, para trabajarlo, decidí tratar el proyecto que estamos compartiendo, *Yo/Es/Otro*. Mi proyecto entró en el taller de la misma manera que el taller entró en el proyecto. Ellas trabajan con performances y video creaciones, acciones multidisciplinares. Ellas Es relatan historias verídicas a través de la experiencia de una serie de personajes que directa o indirectamente tuvieron relación con ciertos hechos. Hablamos de cómo podría presentar el proyecto, del temido paso de hacerlo público. Ellas han obtenido una rica experiencia trabajando en otros países. Tienen su residencia en Rotterdam, así que se me planteó un nuevo reto, donde hacer la entrevista. Lo comentamos y les resulto divertido pensar en un estudio virtual, trabajan conectadas de varias maneras con el resto del mundo a través de la red. Acordamos hacer las entrevistas por correo electrónico. Lo de generar material a través de la conversación sería algo más complejo pero, al final, decidimos que el material resultante sería la propia experiencia de hablar sobre como presentar la obra públicamente. La obligación de tener que defender ante unos desconocidos mi dispositivo, me ayudó a adecuar el lenguaje y los objetivos que tanto tiempo habían estado en la oscura cueva de mente. Por lo demás, disfrutamos de un buen rato de risas y reflexiones desestresantes sobre esto y aquello. No generamos más que una experiencia de transmisión de conocimiento específico sobre lenguajes de exposición, simplemente lo pasamos bien.

Apunté lo de salirse de la rutina, incluso dentro de un proyecto que se supone tenía que seguir unos pasos determinados.

Además de la entrevista me mandaron una cartografía simbólica de su espacio uterino. Comprendí el mensaje, o eso creo. Había luz, equilibrio y el espacio era sugerentemente atractivo. Daba igual, el elemento central de la imagen era ella en su patinete, era su actitud lo que destacaba de esta composición. Energía en movimiento cargada de información nutritiva, como sus acciones. El estudio creativo está en movimiento, lo mueves de un sitio para otro, solo tienes que *darte poder* con tus rituales, para abrir su puerta. Esta experiencia también me ha enriquecido personalmente y ha transformado el propio proyecto, ellas me han ofrecido nuevos códigos. El modelo está formándose de manera casi natural. Corriendo el velo que hay alrededor de los códigos de los estudios, me encuentro un espejo donde me identifico, cada vez con mayor precisión.



IMAGEN 18. Cartografía del espacio de creación simbólico MOMO and NO ES.

Entrevista transcrita Momu and Noes.

1. Sobre tus protocolos a la hora de trabajar ¿Podrías decir que hay algunos ritos que usas para poder crear/componer? ¿Cuáles? (músicas, comidas antes de trabajar especiales, ropa o calzado, temperaturas ideales, olores, prefieres tardes o mañanas...) 2. ¿Cómo describirías la experiencia de crear?, ¿Qué diferencias tiene con la vida cotidiana? ¿Hay algo de desaparición? 3. En cuanto al espacio ¿Cómo sería el espacio ideal donde crear? ¿Tienes algún os objetos o manías en tu espacio de trabajo? 4. ¿cómo creías que iba a ser lo de trabajar en actos creativos según lo que te habían contado, y qué diferencias hay con lo que te has encontrado? Me respondieron:

1 .Para poder empezar a trabajar tenemos unos rollos de papel enormes en los que hacemos esbozos y hacemos anotaciones hasta que algún detalle sobresale entre los demás y entonces empezamos a estudiar como ese detalle está conectado con el todo. Nos da igual mañanas que tardes y nos gusta comer sano cuando estamos trabajando, especialmente cocina asiática, a veces hacemos cinco minutos bailongos para des-estresar y dejarnos fluir en medio de un proceso creativo, y nos ponemos música que ;nos de poder!

2. la vida cotidiana es la vida común, lo que hacemos todos, movernos, comer, tomar una cerveza, leer un libro, tener hijos o no, la experiencia de crear en lo que tiene que ver con la vida profesional, es lo que haces en los momentos en los que éstas trabajando, en los momentos específicos que dedicas a ello.

3. Para nosotras el espacio para trabajar ideal tiene que ser versátil, amplio, con luz natural, ducha y cocina, cuanto más a gusto estamos en el mejor trabajamos. Y manías no, pero nos gusta tener objetos con los que hemos trabajado en proyectos anteriores cerca y disfraces.

4. Nunca nadie nos dijo cómo iba a ser. Sólo una vez alguien nos comentó que era bueno tener la rutina de forzarse a ir al taller aunque no siempre fuera a ser un momento de creación, y estamos de acuerdo en eso.

Hablamos de la experiencia de cómo exponer una idea a los espectadores, puede ser una obra. La atención del espectador estará relacionada directamente con la energía que le emitas a la conversación, esto me da energía y la conversación se centró en cómo podría presentar mi proyecto. Me enviaron una composición fotográfica que sería su cartografía del espacio de creación, una de ellas patinaba en alguna parte del algún estudio...



IMAGEN 19. Composición fotográfica de la experiencia con MOMO and No ES.

5.2.d Edu Comelles (--) <http://www.educomelles.com>

Doctor en Bellas Artes, MSc en Diseño de Sonido (Edinburgh University) MA en Artes Visuales y Multimedia por la Universidad Politécnica de Valencia. Actualmente se encuentra involucrado en varios proyectos artísticos individuales y colectivos que entran en relación directa con el paisaje sonoro y la composición.

Edu Comelles trabaja desde el año 2006 en composición sonora. Sus trabajos han sido publicados por varios sellos discográficos de libre distribución, tales como Resting Bell (Berlín), Test Tube (Portugal), Impulsive Habitat (Portugal) o Audiotalaia (España). Ha participado en festivales en Estocolmo, Viena, Madrid, México, Bristol, Londres, Valencia o Barcelona, llevando al directo su proyecto personal y Cello + Laptop en colaboración con Sara Galán, proyecto con el cual, actuó en el Festival Sonar de Barcelona 2013.

Su obra ha sido expuesta o difundida en el Museo Reina Sofía de Madrid, el CCCB de Barcelona, en el MUAC de Ciudad de México, el Sierra Centro de Arte o Laboral Centro de Arte de Gijón. Junto a Carlos Flores dirige el certamen de arte sonoro y músicas extrañas Off_Herzios que itenera por varias galerías de arte contemporáneo de la Ciudad de Valencia. Es el fundador y director de Audiotalaia una plataforma dedicada a la difusión y producción de músicas experimentales en España y también co-dirige, junto a Juanjo Palacios, la plataforma de difusión LEA Ediciones, centrada en grabaciones de campo

Actualmente trabaja junto a Fernando Ortuño en la Escuela de Superior de Diseño de Valencia desarrollando un proyecto de investigación que plantea modelos expositivos para el arte sonoro y las músicas experimentales.

Me sugiero dar un giro radical a mi investigación. La rutina de artistas plásticos necesita unas merecidas vacaciones. Los espacios de trabajo son simbólicos y debo incluir nuevas disciplinas para contrastar información. La relación entre los ritmos musicales y los ritmos creativos me incita a meter algún artista de música experimental. La música es un elemento de importancia dentro del proceso creativo, todos los creadores tienen alguna relación con este elemento invisible al ojo humano. Por mi experiencia personal, puesto que los ritmos en los que suelo estar cómodo en mi espacio uterino suelen estar en la onda de la música experimental, me viene a la mente a Edu Comelles. Le envió la solicitud formal y accede a colaborar. Le explico el proyecto y por la lejanía nos proponemos hacer una entrevista vía correo electrónico. Quedamos en que más adelante, cuando él coincida en Madrid para dar un taller, haremos la reunión física.

Una vez leída la entrevista tan redonda que me mandó, reflexiono sobre la importancia de lo accidental diario, sobre la enorme carga de lo aparentemente aleatorio. Lo dado es aparentemente coherente y parece que su existencia carece de sorpresas. Hay que atender al detalle para que el mundo se revele ante ti. Los creadores apuntan estos encuentros en cuadernos o grabadoras, luego los codifican. Es inquietantemente parecido al proceso que estoy desarrollando. Tener una peregrinación a lo absoluto, recordarla y codificarla.

En la reunión física posterior, de manera fortuita mientras tomábamos un café en la calle Argumosa, Edu me pregunta sobre qué voy a hacer con el material generado en el proceso ¿se queda tal cual o, hay que manipularlo? Yo no tengo ni idea. Él subraya que la decisión la tomaré, una vez que me enfrente al paisaje que he creado con la información generada. Hablamos de los paisajes sonoros, de cómo las cosas para él se traducen en sonidos. Finalmente llegamos a un acuerdo, le mandaré vía mail las texturas digitalizadas que he ido recopilando (las entrevistas subjetivas) para que él las trabaje como le venga en gana. Después de charlar sobre la presencia de la música en las cosas, pensamos en un paseo artístico por el material que ya se había generado de este proyecto para re-codificarlo en sonidos.

Le preparo un número de entrevistas razonable. Al tiempo, Edu me devuelve unos archivos sonoros con una media de 2 o 3 minutos cada uno. Al acercarme a las imágenes mientras escuchaba los archivos sonoros, estas despertaban de lo estático y hablaban. La música imprime un ritmo al mundo y dentro de esa relación, cada cosa demanda un ritmo para aparecer. Estos archivos han aparecido en el dispositivo para completarlo, o eso creo. Intuyo que de esta entrevista podré sacar algo serio cuando tenga todo el material, será la música ritual.



IMAGEN 20. Detalle de entrevista con Edu Comelles.

Entrevista transcrita Edu Comelles:

YO: Sobre tus protocolos a la hora de trabajar ¿Podrías decir que hay algunos ritos que usas para poder crear/componer? ¿Cuáles? (músicas, comidas antes de trabajar especiales, ropa o calzado, temperaturas ideales, olores, prefieres tardes o mañanas...

EDU: Me dedico a la recogida de sonidos y su posterior uso compositivo o no. Esto implica básicamente que mi proceso trabajo se divide en dos etapas claramente diferenciadas: Los procesos de recogida de sonido y el posterior uso de esos materiales.

En cuanto a los proceso de recogida hay que decir que principalmente suceden de forma accidental. En la mayoría de casos recorro lugares y si encuentro algún elemento del paisaje que me llame la atención entonces enciendo la grabadora y capturo sea cual sea la fuente de mi interés. Normalmente funciona de maravilla como proceso accidental e intuitivo. Por ejemplo, viajo en coche y encuentro un pueblo que despierta mi interés por la razón que sea. Es motivo más que suficiente para encender la grabadora y ver qué sucede. A veces el propio lugar ya te indica la posibilidad de encontrar sonidos interesantes, casas en ruinas, charcas, fuentes, lavaderos, campanarios, etc....

Existe también un proceso que tiene que ver más con reconocer un lugar preestablecido, que es lo que sucede cuando me encargan un trabajo sonoro en un lugar determinado o de un evento determinado. Ello implica documentarse acerca del lugar o evento e ir preparado para cada situación específica. Por ejemplo, un encargo que recibí para la Ruta del Tambor y el Bombo de Calanda e Hjar requería informarse acerca de los horarios de la Semana Santa y otro proyecto para la Plaza de Les Glòries de Barcelona implicaba visitar el lugar y reconocer cuales eran los puntos en donde reside el interés de las grabaciones.

Todos los procesos, aun así son mutantes y dependientes de los avatares del lugar, la época y la hora del día con lo cual todo puede variar y el factor aleatorio y/o accidental juega un papel importantísimo. La intuición solo encamina esa aleatoriedad.

La segunda parte del proceso implica un sinfín de procesos que no me extenderé a describir pero si enunciar. Estos procesos son dependientes

del uso que deseo hacer de las grabaciones. Depende de para qué uso cada sonido o conjunto de sonidos desarrollaré un proceso u otro. Todo depende del carácter de las grabaciones y de que cuentan ellas mismas. Hay trabajos como "Safareig" en el que el objetivo es el proceso, documentar una acción y unos lugares (en este caso lavaderos rurales). Así, el uso de las grabaciones es meramente documental. En otros proyectos como "Camino, Parte Primera" la intención era hacer un disco, crear composiciones a partir de la agrupación de grabaciones de campo recogidas durante los primeros 137 km del Camino de Santiago de Roncesvalles a Logroño. El proceso allí consistió en agrupar y ordenar cronológicamente y geográficamente las grabaciones y realizar composiciones a partir de núcleos concretos. Por ejemplo, grabaciones como "Pamplona" o "Puente la Reina" recogen conjuntos de sonidos que fueron grabados en dichas localidades y que de forma cronológica conforman pequeños retales de una realidad vivida en un momento muy concreto en esos lugares.

Otras grabaciones digamos más "matéricas" y no tan vinculadas a tradiciones o etnografías son utilizadas para su uso musical o compositivo, por ejemplo el proyecto "Sínia / Sénia" formalizado en mi disco "A Country Falling Apart" bajo el nombre de "Dry Land" es una exploración musical de una herramienta del campo usada como instrumento musical.

Lo interesante de trabajar con un material de base como el sonido es que te permite explorarlo de múltiples maneras y hacer con él lo que quieras siempre al servicio de un objetivo superior, que en mi caso siempre pasa por contar una historia, establecer una narración o exponer unos hechos o unas situaciones dadas.

YO: ¿Cómo describirías la experiencia de crear?, ¿Qué diferencias tiene con la vida cotidiana?

EDU: Digamos que es algo maravillosamente divertido. Tan divertido como cuando de pequeño en la playa dedicaba el tiempo a construir castillos de arena. Ahora, en vez de hacer esas construcciones (que todavía hago) me dedico a otro tipo de construcciones. Con lo cual, no veo diferenciación con la vida cotidiana, en ella siempre estamos creando y estableciendo procesos creativos, haciendo la comida, ordenando el salón o paseando un domingo por la mañana. Todo son procesos creativos, aplicados a lo cotidiano.

YO: En cuanto al espacio ¿Cómo sería el espacio ideal donde crear? ¿Tienes algunos objetos o manías en tu espacio de trabajo?

EDU: El sonido está en todas partes con lo cual casi cualquier espacio es susceptible de ser un lugar en el que poder crear o moldear algo. Eso sí, últimamente me atraen los lugares abandonados, los pueblos rurales que todavía conservan paisajes previos a la Revolución Industrial y todos aquellos paisajes que tiene que ver con arquitecturas hidráulicas, que en el caso de la Comunidad Valenciana (el lugar en el que vivo) es prácticamente todo el territorio.

YO: Finalmente, ¿cómo creías que iba a ser lo de trabajar en actos creativos según lo que te habían contado, y qué diferencias hay con lo que te has encontrado?

EDU: En la facultad nunca jamás me contaron cómo iba a ser esto. De hecho se empeñan tanto en contarte lo que pasó antes que se olvidan de prepararte para lo que viene, algo que resulta de lo más contraproducente, tedioso y aburrido. Ahora, inmerso en una carrera profesional dedicada a la creación sonora sé (creo) de que va todo esto. El proceso creativo es el que se produce en los resquicios que quedan sueltos por ahí entre gestión y administración, es ese 20% de las labores que uno hace ya que el 80%, a día de hoy, en mi trabajo es pura burocracia, oficina y proyectar, es decir: dedico la mayoría de mi tiempo a responder correos electrónicos, redactar proyectos y calcular presupuestos: Con el tiempo que sobra hago esas cosas de irme por los pueblos a lugares abandonados, lo cual convive peligrosamente con el ocio, que también.

3.2.e Aida Bañuelos (1986) <http://aidabanuelos.com/>

La artista Aida me recibió en su casa familiar/estudio. Cursó Bellas artes en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Me puse en contacto con ella porque su obra hablaba de objetos y la identidad, de la estética difusa y las re-lecturas del mundo. Ella trabaja actualmente en el estudio de la casa familiar, sus padres son artistas. Creí oportuno incorporar una figura donde los espacios uterinos se mezclasen con los recuerdos de la infancia. Busqué información sobre ella y contacté vía email. Ella accedió y tuvimos un encuentro en su taller.

El día de nuestro encuentro me enseñó una amplia casa, junto a su madre. Hablamos del espacio creado por sus padres y de sus recuerdos infantiles. Paseamos por la obra de los tres y terminamos en el núcleo de trabajo, ya que todo era casa-taller. Saqué los materiales de exploración y empezamos a hablar. Ella empezó a explicarme sus inquietudes sobre el fenómeno del consumismo, de la identidad humana y los hombres/cosas. Su obra giraba sobre esto y empezó a fijarse sobre estos fenómenos cuando se tuvo que enfrentar a la elección de objetos para construir un hogar en Alemania. Era curioso, siempre había compartido espacio uterino con sus padres y la emancipación no era más que una expansión de los valores que emanaban de su primigenio espacio uterino. Además de lo que me contaba, podía leer en el ambiente. Las obras de todos los artistas estaban allí representadas, conversaban amablemente cuadros de unos y otros en una armonía aparente. Escuchaba música y el espacio tenía sus propios códigos de orden, como todos los estudios. Reunía fragmentos del mundo y los re-nominaba dentro de sus inquietudes. Era igual pero diferente. De repente, mientras hablábamos, me empieza a rondar una nueva idea dentro del proyecto. Estaba buscando respuestas para terminar un proyecto de investigación pero... ¿Debía ser sincero y reflejar exactamente lo que veía en archivos o, debía mostrar lo que estaba aprendiendo?

Yo, al igual que Aida, me encontraba en el proceso de posicionarme para que mi identidad se forjara. Los objetos, en mi caso los archivos que se estaban generando, dócilmente esperaban ser re-nominados. Tenía texturas, fotografías, entrevistas y experiencias vitales almacenadas e inanimadas que debían transmitir la investigación. Ella mezcló los objetos caprichosamente en posturas que simulaban relaciones sexuales. Yo pienso en que pasaría si todos los artistas de este proyecto se mezclasen para crear



IMAGEN 21. Composición fotográfica y ejemplos de texturas (entrevistas subjetivas) del encuentro con Aida Bañuelos.

una obra. Los conocía poco y las entrevistas eran relativamente cortas, pero me habíamos conectado en cada entrevista y mezclar todas esas acciones sonaba genial. Una parte de toda la información era clara y divertida, la otra oscura y enigmática. Apunté algo sobre esto en una hoja que tenía a mano, y volví a entrar en la conversación.

Ella, retomando el hilo, estaba hablando sobre el reciclaje. Yo, mientras volvía de la duda, aterricé en su mesa. Le propuse lo que había venido haciendo en las otras acciones: pasar la charla a la acción. Pasamos un buen rato buscando entre los detritos de su taller y especulando sobre posibles fórmulas de creación con lo encontrado. Mientras tanto, en silencio, me daba cuenta que el tiempo se acaba y que debía tomar decisiones sobre la conclusión de esta fase experimental. No tenía nada sólido, mis preguntas no se respondían y no había descubierto nada que transmitir a un supuesto artista que quisiera empezar a montarse un garito en este mundo del arte. Tenía que analizarlo todo bien, porque me empezaba a temer que esta investigación sólo aspiraría a ser buen combustible para la máquina de los bostezos. Terminé de charlar con la artista Aida, tomé la bici y empecé a cavilar en el largo camino que me quedaba a casa.

Mi mente se activó frenéticamente. Tenía mucha información y pocas respuestas aparentes ¿Qué debía hacer? Los fragmentos de las entrevistas eran frases sueltas que debían ser manipuladas para que el espectador, al leerlas intencionadamente, las activase. Me debía convertir, torpe ilusión la mía, en un poeta. Exactamente eso es lo que me faltaba, un poeta. Caí en un joven poeta conocido, Cristian Alcaraz. Pronto vendría a casa a pasar unos días a casa con su pareja, una gran oportunidad para preguntarle a un poeta sobre sus protocolos de creación y, aprender...

Entrevista transcrita Aida Bañuelos:

Yo: ¿Cuáles son tus momentos de inspiración, de esas peregrinaciones a lo absoluto? ¿Dónde lo ubicarías?

Aida B: Bueno, ahora estoy trabajando mucho alrededor del fenómeno del consumismo. Todo tiene mucha relación con la independencia del hogar familiar. Desde que me fui a Alemania, para la Erasmus. Al llegar allí y enfrentarme al consumo del hogar, que no me había enfrentado antes. Al llegar a espacios como Ikea, allí me preguntaba lo surrealista de un mundo de consumo que me extrañaba. En mi familia aprendí a reciclar muebles y objetos, mis padres son artistas y siempre han tenido mucha inventiva. Al verme en un hogar nuevo, enfrenté mis necesidades a mi aprendizaje. En esos espacios comprendí *in situ* lo que se vendía, personalidad. Hay muebles para los diferentes prototipos de personas. He trabajado esta inquietud siempre con mucho humor, creo que es una forma magnífica. Así que empecé a hacer cosas, como la serie de hacer muebles en actitudes humanas. Irónicamente hablar de esa supuesta personalidad. Cogí los muebles para retratarlos como si fuesen personas, esos muebles se acercaban a entes. Me divertí mucho al poner sillas y otros objetos copulando, me funcionó muy bien ya que muchos de esos objetos tenían formas ergonómicas. Al llegar a Madrid me encontré una situación de crisis, de ese estado de bienestar que habíamos perdido. ¿Qué era ese estado de bienestar? Creo que llegue a la conclusión de que ese estado era tener acumulación de bienes caducos, los mismos bienes que te definían. Son cosas muy elevadas para reflejarse en un bolso. Tome personas desnudas portando alguno de esos objetos.

Yo: Al tener esa experiencia con estos temas en concreto ¿Cómo lo traduces a una obra?

Aida B: Lo primero es decirte que me encanta leer e investigo en lecturas que me pueden enriquecer. Por ejemplo, para este tema he tomado algunas lecturas de antropología, sobre los objetos en la sociedad. Por otro lado, no sé si es general, no puedo pintar cuando estoy en proceso de lectura. Después de terminar las lecturas voy haciendo bocetos. Para este caso tome papeles de revistas que tenían ilustraciones relacionadas con lo que me atraía. Para los muebles, tomaba muebles abandonados o en tiendas de segunda mano en Stuttgart compré muchas telas de manteles, que me sirvieron para entelar unos bastidores. Allí realicé cuadros exóticos de muebles en posturas eróticas. Hago muchos bocetos, pero intento estar cerca de esa primera experiencia.

Yo: en tu proceso de trabajo ¿Qué es lo que te gusta tener, cuáles son tus protocolos?

Aida B: No lo hago de manera obsesiva, es muy sutil pero sí que tengo que entrar en el momento. Suelo ponerme música que no me invada demasiado, de ambiente relajado. Me encanta el country por ejemplo.

Yo: ¿Tú crees que ese ritmo se puede interpretar en la obra que haces, de algún modo?

Aida B: La música, bueno puede ser. Pero creo que sería más acertado decir que es todo tu estado de ánimo lo que se refleja en la obra. Antes te decía lo que me encontré a mi regreso, la crisis. Eso me influyó en la temática que elegí en la obra. Tengo una serie de dibujos que los realicé en un momento de cierta tensión, creo que es muy fácil ver esa tensión reflejada en los dibujos.

Yo: ¿El espacio simbólico de trabajo, también puede influir?

Aida B: Bueno yo he cambiado mucho de espacios. En Stuttgart estaba en el estudio de la Academia y en Berlín no tenía estudio. Eso me llevó a escribir mucho, lo que eran mis proyectos de pintura, los pasaba a escritura. Recordaba cómo podría pintar esto o aquello.

(Hablamos un buen rato sobre cuando Picasso estuvo alejado de su taller y se dedicó a la poesía. Nos parece muy interesante el proceso pictórico de sus poesías.)

Yo: Hay una estrecha relación en tu formación de artista con tus padres ¿Me podrías hablar de eso?

Aida B: Pues mira, además de mi madre que es pintora y escultora, mi padre es escultor y además su tesis está relacionada con el estudio de artista. Él ya tuvo relación con espacios de creación con su padre, hacían trabajos en madera. A él le gustaba estar allí y este tema le llamó mucho la atención. A mí me paso algo parecido. Desde mi infancia, el espacio de juego era el estudio de mis padres y allí están mis mejores recuerdos. Ya lo hemos hablado entre nosotros. Al final, además de que tu estudio es tu espacio en el mundo, para mí son recuerdos. Estoy acostumbrada a tenerlos cerca.

Yo: Al ver este espacio, veo muchas obras a la vista de todos vosotros. ¿Puede haber una contaminación? Y, ¿Cómo podemos encajar todo lo que trabajas sobre el reciclaje en esto de compartir estudio?

Aida B: Mi padre tiene un *ligero* síndrome de Diógenes, y almacena objetos que aparentemente no tienen ningún uso. Batidoras de hace muchísimos años, por ejemplo. Pero los deposita en alguna parte del estudio y algunos aparecen en el momento justo, sirven. Aquí reciclamos mucho, mi padre es de familia de carpinteros y aprendió desde pequeño a técnicas para aprovechar toda la madera. Luego esto o llevó al campo del arte, de eso yo también he aprendido. He estado anotando ideas para un hipotético escrito sobre un hombre que de tanto acumular objetos, no pudo salir de su casa. Me encanta todo lo relacionado con acumular cosas, con reciclarlas y las relaciones que se establece entre personas y objetos.

Yo: Veo que trabajas mucho en tomar cosas ya fabricadas, que no partes del lienzo en blanco. Das muchas vidas a lo encontrado y creo que podríamos hablar de eso en algún trabajo en conjunto ¿te parece?

Aida B: Suena genial, vamos.

3.2.f Cristian Alcaráz (1980) <http://enlosbolsillosdelpantalon.blogspot.com.es>

Estudia Filología Hispánica y Dirección y Dramaturgia en la ESAD (Málaga) Ha publicado los poemarios Turismo de Interior (La Bella Varsovia, 2010), que obtuvo el III Premio de Poesía Joven “Pablo García Baena”, y La orientación de las hormigas (Renacimiento, 2013), ganador del premio Andalucía Joven “Desencaja 2012”. Seleccionado en la modalidad de artes visuales en el certamen Málaga Crea 2012 e invitado a diversos festivales como Cosmopoética: Poetas del mundo en Córdoba, algunos de sus poemas han sido publicados en diferentes revistas digitales y antologías como La dulce Vita. Poesía y Cine (2010) o Tenían veinte años y estaban locos (2011).

El poeta accedió participar en el proyecto el mismo día que se lo propuse personalmente en mi casa, era justo antes de la hora de comer. Les iba a preparar un plato que me encanta, albóndigas caseras con salsa de tomate casera y patatas fritas. Mientras paseábamos por el mercado de Lavapiés, en busca de los productos necesarios para preparar el delicioso plato, le comenté los detalles del dispositivo. Me encantan las conversaciones que se generan mientras se trabaja en grupo el alimento (es más, ¡Creo que la pérdida de este hábito destruirá al ser humano!). Así que le propuse al poeta esto, una charla mientras preparaba las albóndigas.



IMAGEN 22. Detalle de la conversación con Cristian Alcaráz

Ya estaba terminando la fase experimental de esta investigación. En el recorrido había aprendido varias cosas, entre ellas dos fundamentales: A) Mis preguntas eran estúpidas y B) Las palabras que devolvían los artistas, no eran las repuestas. Las respuestas no eran lo que decían las palabras, puesto que las respuestas cuando están vivas se mueven y esto impide que puedan ser leídas.

Quise que fuese una conversación de lo más natural. Le solté preguntas que ya había usado en otros encuentros y como de costumbre, almacenaba las respuestas en la grabadora. En esta acción me di cuenta de algo que todos decían, eso del espacio uterino era algo más que un concepto que se pudiese encerrar dentro de cuatro paredes. Él, como poeta, tenía buenas y sugerentes respuestas. Compartió que siempre que pasaba con su moto por un determinado lugar, cerca de un cruce, siempre recita en voz alta un poema. Ese mismo poema nunca volverá a tener el mismo significado para mí. Lo imagino alegremente recitando a viva voz en un cruce, montado en su motocicleta. Contrapongo esa imagen a las palabras que podrían intentar contenerlas, y sin duda caigo en la cuenta que yo nunca podría hacerlo así de bien, destruiría ese momento. Momentos, eso es lo que son. Me dice que en sus paseos por Madrid se ha sentido seducido por el análisis de las miradas de los hombres hacía él, que quiere pasarlo a un poema para que los espectadores se sientan así. Creo que las palabras en sí, no serían nada sino drenasen experiencias del autor al espectador.

De esta conversación surgió una nueva forma de creación de entrevista subjetiva. Le propuse enviarle algún material según las emociones que me despertase al volver a escuchar la entrevista para que, posteriormente, me mandase lo que a él le despertase ese material. Fue interesante construir un collage con una mancha de naturaleza parecida a las que fui haciendo en las otras entrevistas, azul. Luego me propuse construir un esquema lleno de miradas y un cuerpo desnudo que encajasen en la composición. Se lo mande vía postal. Al cabo de un tiempo recibí la respuesta. Una fotografía del cuaderno donde apuntó las primeras notas de su futuro poema surgido en el paseo madrileño y algunas notas sobre películas de las que hablamos ese día. Además incorporó un dibujo que mezclaba un brazo/penetración, como decía el título. Tenía un material que revolucionó mi forma de entender la composición, puesto que era una mirada libre y personal del recuerdo. No era material listo para servir, estaba en bruto. Contenían detalles aparentemente sin importancia que se relacionaban en un mismo plano. Eran vagos anclajes a unas peregrinaciones a lo absoluto. Lo primero que me impactó fue pensar en la levedad de esas sugerencias ¿Qué hubiese pasado si estuviesen perfectamente documentadas en miles de fotografías digitales o

grabaciones literales de la experiencia del momento? Algo muy habitual en los días que vivimos, miles de archivos de todo lo vivido que sellan los recuerdos y bloquean la evocación del recuerdo. Esta información agitó una tremenda inquietud en mí. No podía esperar más tiempo para ir sacando conclusiones de estas acciones, de lo contrario caería en el error de tener que basarme en la construcción de resultados basándome en el frío resucitar de archivos digitales. Ya era hora de ponerme a producir.



IMAGEN 23. Collage en papel de acuarela de 20 x 29 cm. preparado para sugerencia a Cristian Alcaráz.

Entrevista transcrita Cristian Alcaráz.

Yo: ¿Cuáles son tus protocolos de creación?

Cristian: Bueno yo para crear necesito un bolígrafo y estar sólo. Yo anoto mucho, todo lo que crea que pueda tener una carga poética o no. Por ejemplo ahora estoy anotando muchos detalles de mi familia. De mi padre, de cómo se duerme o como se despierta. Que dicen de mí, por ejemplo. Luego ya en casa lo ordeno como puedo.

Yo: estas sólo, pero ¿hay algún lugar en concreto donde te sientas cómodo?

Cristian: Me siento cómodo en mi dormitorio, puerta cerrada y delante de mi ordenador. No me gusta escribir en papel. Mi compañera de residencia en la fundación Gala me decía que la estaba volviendo loca, necesito leer en voz alta lo que creo para sentirlo. Necesito escucharme, quizás por eso necesito estar solo.

Yo: Perfecto, el espacio físico no importa mucho y, en tu mente ¿Qué hay en el momento de crear?

Cristian: Tengo, por ejemplo en el caso de las poesías de las hormigas tenía a mi generación. Todo lo que rodea a esta generación y sus problemas era lo que tenía en mente. Otro libro, otro tema. El último libro sobre la familia, tengo a la familia ahí con todos los detalles que me seducen. Estoy dándole vueltas dentro de mi cabeza. Yo suelo ir en moto, y siempre que paso por una calle en concreto, recito en voz alta un poema. Es el mundo donde me muevo lo que me seduce. Por eso, es normal que salga en alguno de mis poemas. Decía uno de ellos:

Me he saltado todas las señales de stop,

con el objetivo de que un coche me estampe hacia la izquierda,

y volar...

Siempre que paso por esa calle, lo recito en voz alta. Es mi mundo y es de lo que escribo. No me interesa escribir de algo fuera de mi contexto.

Yo: Cuando tienes experiencias por el mundo ¿Cuándo sabes que lo tienes que llevar a poesía? ¿Tienes alguna en mente?

Cristian: Si, aquí en Madrid me ha pasado algo curioso. Me he sentido atraído por analizar las miradas, sobre todo las miradas de los hombres y lo estoy anotando. Sobre el cómo me miran los hombres. He paseado por Chueca y he sentido una mirada de un señor aseando un perrito, creo que

era lasciva. En cambio cuando he salido a Gran vía me he encontrado otras miradas de hombres enchaquetados que venían muy superiores a mí. Me gusta esto.

Yo: y ahora que estas seducido por estos detalles ¿Cómo lo vas a trabajar o a llevar esta esencialidad a los poemas?

Cristian: Por supuesto que no me gustaría que se quedase en una anécdota, quiero que el espectador sienta esa mirada. No sé cómo pero practicare en la sonoridad en palabras, anáforas o repeticiones para que el espectador lo reciba pero no sepa bien de donde viene. Tendré que trabajarlo.

Yo: ¿Cómo lo estructuras?

Cristian: me siento y practico. Tengo anotaciones de lo que quiero escribir, aunque no sepa cómo. En relación a un libro de poemas, deben ir por un mismo discurso o por lo menos, en un mismo lenguaje que los mezcle a todos. Quizás enlazare esta idea con el libro de mi familia, de cómo miran los hombres en mi familia o como miraba mi abuelo, quien sabe.

Yo: ¿Cómo recuerdas la mirada? ¿Hay imágenes?

Cristian: no es en sí una mirada, es sentirte vulnerable ante personas que no conoces y que puedan querer algo de tí. Es en poesía y también hay imágenes y no sé bien por donde tirara. Quizás sea una narración o quizás me meta por algo más de imágenes. No lo sé todavía.

Yo: tengas que ponerte a trabajar sobre esto ¿hay cosas que ya sepas que vas a tener presentes como protocolos fijos?

Cristian: Yo me suelo poner a trabajar por la noche. Porque no es mi forma de vida, yo necesito hacer poesía pero no tengo tanto tiempo para hacerla. Tengo muchas cosas que hacer y dejo la poesía para esos momentos. Este verano me encerraré para escribir y consumir cosas relacionadas como películas, libros, fotografías...

Yo: ¿puedes estar con gente, darle visibilidad a los demás en tu proceso de trabajo?

Cristian: depende. El primer libro *Turismo de interior*, fue una sorpresa y no sabía que se iba a publicar. Eran poemas muy íntimos pero no estaban hechos para ser públicos. No tiene porque ser malo darle visibilidad al proceso, comentarlo con otras personas es como una fecundación cruzada. Nos conocemos y así veo otros puntos de vista que nos enriquecen con recomendaciones, por ejemplo.

Yo: No suelo hablar de esto en las entrevistas. Me interesa ahora tu cuerpo en el proceso creativo. Pienso en el abandono o el sacrificio que se da dentro del proceso tanto de la experiencia estética del creador como de la experiencia estética del espectador ¿qué piensas de ese recorrido?

Cristian: se puede dar un asesinato, si... he sabido que hay lectores que mis poemas les han transmitido sensaciones fuertes que les han llevado a la masturbación. Puede ser un asesinato, si.

Yo: son más ellos mismos, creo. En su cotidianidad, al encontrarse con estas experiencias ¿podríamos decir que son más ellos mismos?

Cristian: Un escritor puede entender o mucho que tienen sus letras de sí mismos. Me he preguntado muchas veces el porqué de estas realizaciones. Pero lo que dices de un nacimiento de sí mismo me parece acertado.

Yo: Entonces, si tomas notas en tu piel para hacer apuntes, en el proceso creativo ¿podríamos decir que tu propio cuerpo es tu espacio uterino?

Cristian: Si mi cuerpo es un espacio de creación. Si necesito escribir algo, uso mi cuerpo. Cuando veo algo que me seduce, necesito escribirlo en mi cuerpo. Aquella mirada que hemos hablado, la refleje en mi piel de forma inconsciente. Es extraño, al final me quito un gran peso cargándolo o codificándolo en mi piel, como una especie de sudoración...

Yo: Muchas gracias Cristian. Creo que el siguiente paso será que te envíe una carta con una sugerencia que surge desde esta conversación.

6. CONSECUCIÓN.

El recorrido que hemos compartido ha llegado al punto donde me tengo que quitar la bata blanca. Tomaré los archivos que he recopilado durante este breve trayecto, los depositaré en un mismo plano y estudiaré que relaciones han generado. Las peregrinaciones han removido mi posición dentro de la creación artística y es hora de reflexionar sobre esta acción con los que habéis llegado hasta aquí.

Comencé con una peregrinación a lo absoluto, sumergido en el taller de otro artista. Me propuse indagar en la inquietud que me producía el hecho de montar un taller y qué implica habitar un espacio de creación. En la ascensión de esta escarpada montaña, iba descubriendo la importancia del proceso de creación, el verdadero enigma de la cuestión. Mi pretensión era investigar de una forma científica y mostrar alguna conclusión coherente. Pero toda mi investigación se puede resumir en el hecho de no nominar este capítulo como conclusión, sino como consecución. Una conclusión es la acción de concluir; acabar o finalizar algo. He optado por consecución por ser la acción y efecto de conseguir. Me explicaré detenidamente.

Todo empieza, repetiré, con una peregrinación a lo absoluto en un taller de otro artista. A raíz de esto me propuse indagar sobre el espacio donde el creador artístico, crea. Un día, de repente, levanté la mirada y me descubrí en un espacio lleno de códigos que, por el hecho de pertenecer a ese contexto artístico, ignoraba. Al tomar una cierta distancia, enfoqué mejor. Aprendí que los talleres son un punto de inflexión entre un futuro que exhibe al arte como inmóviles trofeos perfectamente embalsamados y un pasado lleno de experiencias vitales. Por lo tanto, al ser un lugar desde donde no pierdo ambas visiones, es la perfecta atalaya para enfrentarme a las inquietudes vitales que despierta el arte, por lo menos en mí. Algo formidable para un mediocre artista/historiador del arte que quiere saber, como mínimo, de que va esto del arte. Me sentí lleno de energía, pensé en la posibilidad de experimentar un modelo científico que sirviese para desentrañar algunos de los misterios del arte. compartir la información en una pseudo-guía ilustrativa sobre los primeros pasos para ser artista. No me lo podéis negar, sonaba bien.

Tomé los libros y me dispuse a tragar información. En esta primera fase, con las cinco W, comprendí lo alejado que están los estudios teóricos sobre lo que pasa en un espacio de creación, en los espacios uterinos. Realicé un mapeado sobre trabajos afines ya escritos, que más tarde borré. La información que allí se compartía estaba demasiado alejada de lo que he

podido sentir en los momentos de creación, demasiado estática. Este motivo me llevó a justificar la investigación desde un punto más cercano a la experiencia artística, así que empecé por descomponer el propio hecho y construir un conocimiento más experiencial. Algo que justificase la aparición de cada espectador de manera individual, una sugerencia no cerrada. A mí, por lo menos, me ha nutrido como creador esta actitud de generar conocimiento más... flexible. Los espacios uterinos, nuestra infancia creadora, las peregrinaciones a lo absoluto... términos que invitan e invocan a la aparición del arte, así... sin complejos académicos. He de reconocer que mis pretensiones de poder elaborar un mapa teórico sobre los estudios, ha sido un fracaso científico. No he podido, quizás no he querido, trazar una vía uní-direccional que llevase al lector al punto que yo pudiese señalar. Este fracaso, el de generar información científica, me ha llenado de opciones e impulsos creadores. El fallo consentido ha engendrado un terreno abonado para la segunda fase.

La segunda fase, en la que tenía que realizar las entrevistas a otros creadores, se presentaba aún más enigmática. Si de base ya sospechaba que lo teórico era demasiado sutil para sacar conclusiones ¿que esperaba al preguntarle al espacio y a sus habitantes?

El dispositivo contaba con una entrevista y recopilación de documentos desde un punto de vista pseudo-antropológico. Ya desde la primera entrevista, en el Estudio Beneficencia, tuve que añadir nuevas formas de muestreo. Incorporé la entrevista subjetiva, la que se podría llamar artística. Las entrevistas me daban información caprichosa y que rara vez se repetía. No podía elaborar gráficos científicos para las posibles lecturas. En cambio, las experiencias compartidas me ayudaban a componerme dentro de la creación. Puedo establecer una tabla, pero no con repeticiones sino con excepciones. De estas excepciones, he decidido generar lenguaje artístico. Tengo material sonoro para adecuar la atmósfera creativa, material plástico para composiciones visuales y una batería llena de energía vital creadora comunitaria.

Al esparcir toda la información en un mismo plano, las cosas se relacionan y empiezan a conversar unas con otras. Leo los resultados objetivos y me pongo las creaciones sonoras para amenizar la velada. No entiendo por qué tienen que estar separados los diferentes documentos y sumo las texturas plásticas a la mesa, todo empieza a ser un juego sin reglas fijas. Busco y compongo estructuras delirantes.

	Entrevista Objetiva	Entrevista Subjetiva
José Antonio Reyes	Relaciones personales para la transmisión de conocimientos. Crear en cualquier parte. Relatividad	Material plástico.
Julia Cuadrado	Habitar el estudio como habitarse a uno mismo. Identidad y fragmentos. Vértigo.	Material plástico.
Gonzalo Fuentes	Cartografías personales. Orden en el desorden. Atender a memoria completa. Manipular imagen.	Material plástico.
Sheila	Poesía de lo indómito. Dejar expresarse a la pintura libre. El mundo como soporte.	Material plástico.
Momo and noes	Involucrar al espectador activamente. Des-estresarme. Darse poder y transmitirlo. Jugar. Disfrazarse.	Actitud vital.
Edu Comelles	Escuchar los que el mundo nos susurra. Atender a lo accidental/fortuito. Disfrutar-lo.	Sounds paintings.
Aida Bañuelos	Identidad de los objetos. Reciclar. Relaciones entre las cosas. Recuerdos.	Material plástico.
Cristian Alcaraz	La obra reside en la mente de todos. Compartirla para que otros las activen. Vivirlo.	Actitud vital-creadora.

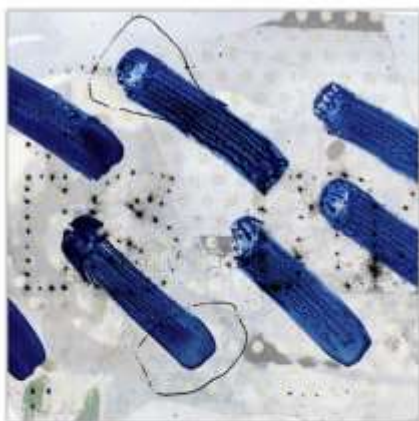
Tabla resumida de datos fundamentales sacados de las entrevistas/conversaciones.

Enciendo el ordenador y me animo a mezclar los fragmentos digitalmente, los resultados me convencen. Me veo asaltado por dos formas de recordar las acciones, leyendo los textos y ojeando las fotografías y, observando las composiciones y las texturas. ¿Cuál ha sido el pasado que he vivido? Ya no tengo ni la más remota idea. He investigado durante un buen tiempo en diferentes espacios uterinos, y finalmente me veo jugando en una mesa con montones de información. Un año resumido en una tarde de juegos. Extrañamente relaciono este experimento a los momentos de silencio en los que somos arrojados por el pasado. De una figurilla emerge toda una vida o una relación con otra persona, hay miles de fragmentos que finalmente se condensan en un diminuto lugar, tan grande como todo lo que ha condensado. Como la vieja técnica de transfigurar números o conceptos en imágenes, las imágenes que he creado son modos de recordar. Supongo que recordarlo todo con pelos y señales nos volvería locos. Aunque ahora que lo menciono, recuerdo que empecé en la puerta de un taller. Ahora me veo abandonado en cualquier parte recordando que es lo que quería conseguir. ¿Ser más artista?

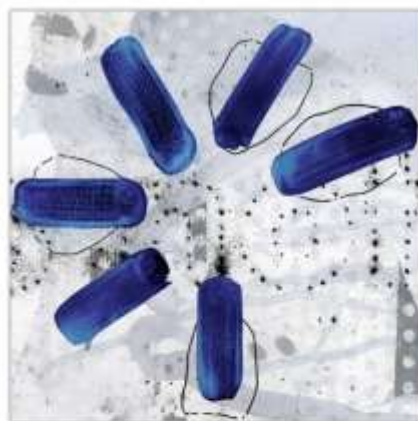
He trabajado para saber de qué soy capaz, olvidándome del peso de los resultados. Científicamente no hay nada más que compartir aparte de las diferentes respuestas que me han dado los espacios uterinos. Respuestas que sospecho me susurran que un espacio uterino es aquel lugar dónde los fragmentos del mundo se conocen, se hablan y acarician, se oyen y miran. Se seducen sutilmente y finalmente copulan. Un lugar donde las etiquetas clasificatorias del poder pierden seriedad y legibilidad. Un lugar *Otro* que es capaz de deshacer las palabras que contiene una metodología científica, estirándolas lo suficiente para convertirlas en líneas que surcan los recuerdos. Por lo tanto, este trabajo de investigación se resume exactamente en eso: las palabras enmarañadas en el cuaderno de preguntas se han deshilvanado, se han transformado en delgadas líneas que se deslizan entre los fragmentos del mundo.

Es una respuesta divertida y llena de poder para un trabajo de análisis sobre una posible metodología para crear. A mi propia pregunta, no puedo darte más que:

Unas líneas...



QUINTA ANOTACIÓN



SEXTA ANOTACIÓN



TERCERA ANOTACIÓN



CUARTA ANOTACIÓN



SEGUNDA ANOTACIÓN



PRIMERA ANOTACIÓN

IMAGEN 26. Cuadros de tamaño 100 x 100 cm Impresión Digital en técnica mixta sobre tabla y laca. (2014)

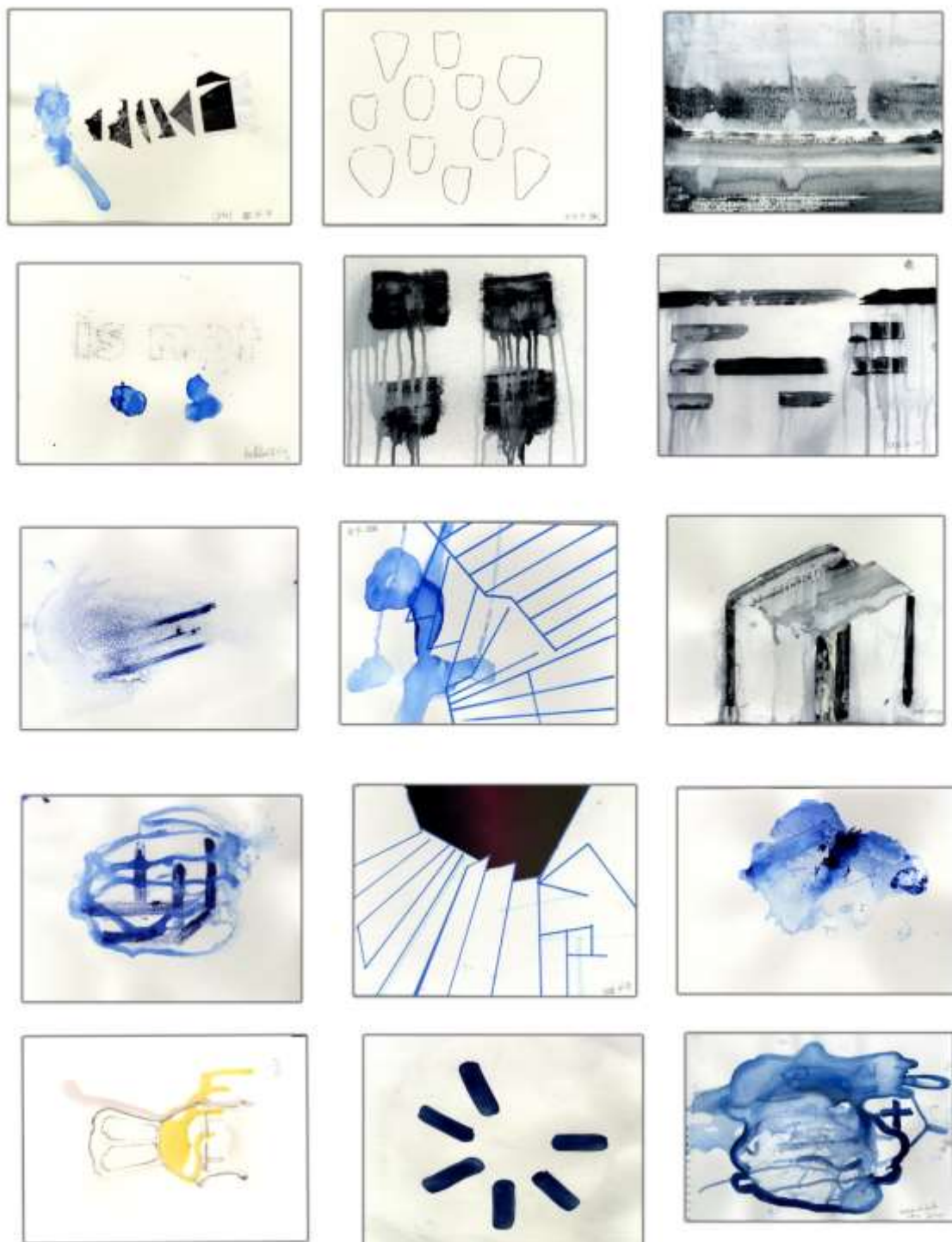


IMAGEN 27. Composición de un número ejemplar de entrevistas subjetivas (Tamaño A4).

7. BIBLIOGRAFÍA.

BORDIEU, P. (1997) *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Ediciones Anagrama.

BOYLE, D. (Director), McDONALD, A. (Producción) (1996) *Trainspotting* [Película] Reino Unido: Channel Four Films/ Figment Films/ The Noel Gay Motion Picture Company.

CABANÉ, P. (1967) *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama.

CENINNO CENINNI (1988) *El libro del arte*. Madrid: Akal.

CORTÁZAR, J. (1965) *Historias de los cronopios y las famas*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara. P-56.

CSIKSZENTMIHALYI, M. (1998) *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.

CURREY, M. (2014) *Rituales cotidianos, Cómo trabajan los artistas*. Madrid: Turner Publicaciones.

DE LA FLOR, F. y ESCANDELL MONTIEL, D. (2014) *El gabinete de Fausto*. Teatros de la escritura y la lectura aún lado y otro de la frontera digital. Madrid: Csic.

DUTTON, D. (2010) *El instinto del arte, Belleza, placer y evolución humana*. Madrid: Paidós ediciones.

FRANCALANCI E. L. (2010) *Estética de los objetos*. Madrid: La balsa de la medusa.

FOUCAULT, M. (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo veintiuno editores.

FOUCAULT, M. (1981) *Un dialogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza editorial.

FOUCAULT, M. (1999) *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo veintiuno editores.

GONZÁLEZ GARCÍA, A. (2008) *Arte y terror*. Barcelona: Muditó & Co.

GONZÁLEZ GARCÍA, A. (2007) *Pintar sin tener ni idea*. Madrid: Lampreave y Millán.

GONZÁLEZ GARCÍA, A. (2000) *El Resto, una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Museo de Bellas Artes de Bilbao.

GEERTZ, C. (2001). *Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali*. En *La interpretación de las culturas* (pp. 339-372). Barcelona: Ediciones Gedisa.

- GUASCH, A. M. (2011) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza editorial.
- JOUNNAIS J.Y. (2014) *Artistas sin obra "I would prefer not to do"*. Barcelona: Acantilado.
- KAPROW, A. (1993) *La educación del des-artista*. Madrid: Ardora.
- KUSPIT, D. (2006) *El fin del Arte*. Madrid: Ediciones Akal.
- LLORENTE DÍEZ, A. (1976) *RIMBAUD. Obra completa, prosa y poesía*. Barcelona: Libros río nuevo.
- MARCADÉ, B. (2008) *Marcel Duchamp, la vida a crédito*. Buenos aires: Ed. Libros del zorzal.
- McEVILLEY, M. (2007) *De la ruptura al Cul de sac, Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- MOLINUEVO, J. L. (2001). *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia.: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València.
- NORBERT, E. (2010) *Sobre el tiempo*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- OLIVIER, F. (1964) *Picasso y sus amigos*. Madrid: Taurus ediciones.
- PRINHORN, H. (2012) *Expresiones de la locura, El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Grandes ediciones Cátedra.
- PSEUDO-LONGINO. (1996) *Sobre lo sublime*. Madrid: Editorial Gredos.
- PUELLES ROMERO, L. (2011) *Mirar al que mira, teoría estética del sujeto espectador*. Madrid: Abada editores.
- RAMIREZ, J A. (2009) *El objeto y el aura, (des)orden visual del arte moderno*. Ediciones Akal. Madrid.
- ROVIRA, B. GAITÁN, F. (2010) Los Búcaros, de las indias para el mundo. *Canto Rodado: Revista especializada en patrimonio*, Nº. 5, 39-78.
- SEEL, M. (2010) *Estética del aparecer*. Madrid: Katz.
- SERRANO SASETA, R. (2006) *Aspectos urbanos y arquitectónicos de los grandes almacenes de París: modernización del gran comercio urbano a partir de la primera mitad del siglo XIX*. Scripta nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Vol. X, núm. 211, 15 de abril.
- SHATTUCK, R. (1991) *La época de los banquetes, Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la primera guerra mundial*. Madrid: Visor distribuciones.
- VIRILIO, P. (1998) *La estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama.

WALLIS, B. (ed.) (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

WITTKOWER, R. M. (1995) *Nacidos bajo el signo de Saturno, Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra.